

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II (Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

Cervantes y la música

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Lucas Sanahuja

Director:

Manuel Fernández Nieto

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-695-0328-7

© José Lucas Sanahuja, 2011



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO: FILOLOGÍA ESPAÑOLA II

PROGRAMA: LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL

DIRECTOR: DR. D. MANUEL FERNÁNDEZ NIETO

TESIS DOCTORAL

TÍTULO: **CERVANTES Y LA MÚSICA**

JOSÉ LUCAS SANAHUJA

**LICENCIADO EN MÚSICA (COMPOSICIÓN, DIRECCIÓN DE
ORQUESTA-CORO, PEDAGOGÍA Y MUSICOLOGÍA)**

Curso 2010-2011



Retrato de don Miguel de Cervantes Saavedra, supuestamente atribuido a Juan de Jáuregui (Sevilla 1583, Madrid 1641)

ÍNDICE

Páginas

I-PRESENTACIÓN.....1

I. 1. JUSTIFICACIÓN Y SENTIDO DE ESTA TESIS.....1

I. 2. ESTADO ANTECEDENTE DE LA CUESTIÓN MUSICAL.....4

I. 3. PRINCIPALES OBRAS DEL PANORAMA PRECEDENTE.....4

I. 4. DISQUISICIONES FILOSÓFICAS Y ESTÉTICAS INHERENTES
A LA OBRA CERVANTINA.....95

II-INTRODUCCIÓN.....191

II. 1. ASPECTOS RENACENTISTAS EN LA OBRA CERVANTINA.....192

II. 2. EL PANORAMA MUSICAL EN LA ÉPOCA DE CERVANTES.....205

II. 3. IMBRICACIÓN DE VALORES ÉTICO-ESTÉTICOS EN LA
OBRA LITERARIA CERVANTINA.....272

II. 4. EL COMPONENTE MUSICAL EN LOS DIVERSOS CONTEXTOS
LITERARIOS.....368

II. 5. PLANIFICACIÓN Y PROCEDIMIENTOS DE LA TESIS.....393

PRIMERA SECCIÓN¹

EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA:

Capítulo 1. QUIJOTE I.....	405
Capítulo 2. QUIJOTE II.....	515

SEGUNDA SECCIÓN

Capítulo 3. LA GALATEA.....	663
Capítulo 4. NOVELAS EJEMPLARES.....	875
4.1. La gitanilla.....	876
4.2. El amante liberal.....	924
4.3. Rinconete y Cortadillo.....	929
4.4. La española inglesa.....	932
4.5. El licenciado Vidriera.....	936
4.6. La fuerza de la sangre.....	943
4.7. El celoso extremeño.....	943
4.8. La ilustre fregona.....	970
4.9. Las dos doncellas.....	985
4.10. La señora Cornelia.....	987
4.11. El casamiento engañoso.....	988
4.12. El coloquio de los perros.....	989
Capítulo 5. NOVELAS EJEMPLARES (CON MÚSICA).....	993

¹ Los contenidos de cada una de las tres primeras secciones se corresponden, directa y respectivamente, con los tomos I, II y III de la edición crítica publicada por Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas: *Miguel de Cervantes: Obra completa* en tres tomos; Alcalá de Henares (Madrid), Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, año 1995.

En la cuarta sección se incluyen los *Entremeses* y los *Autos atribuidos*, además de la novela *La tía fingida*.

5. 1. Análisis somero y comparativo de las poesías.....	993
5. 2. Selección de veinte poesías musicadas.....	994

Capítulo 6. LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA

6.1. Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia	1043
--	------

TERCERA SECCIÓN

Capítulo 7. OCHO COMEDIAS Y OCHO ENTREMESES NUEVOS

7.1. COMEDIAS.....	1099
--------------------	------

7.1.1. El gallardo español.....	1099
---------------------------------	------

7.1.2. La casa de los celos.....	1101
----------------------------------	------

7.1.3. Los baños de Argel.....	1113
--------------------------------	------

7.1.4. El rufián dichoso.....	1133
-------------------------------	------

7.1.5. La gran sultana, Doña catalina de Oviedo.....	1141
--	------

7.1.6. El laberinto de amor.....	1150
----------------------------------	------

7.1.7. La entretenida.....	1152
----------------------------	------

7.1.8. Pedro de Urdemalas.....	1156
--------------------------------	------

7.2. ENTREMESES.....	1172
----------------------	------

7.2.1. El juez de los divorcios.....	1172
--------------------------------------	------

7.2.2. El rufián viudo.....	1172
-----------------------------	------

7.2.3. La elección de los alcaldes de Daganzo.....	1174
--	------

7.2.4. La guarda cuidadosa.....	1179
---------------------------------	------

7.2.5. El vizcaíno fingido.....	1181
---------------------------------	------

7.2.6. El retablo de las maravillas.....	1182
--	------

7.2.7. La cueva de Salamanca.....	1186
-----------------------------------	------

7.2.8. El viejo celoso.....	1186
-----------------------------	------

Capítulo 8.....	1189
-----------------	------

8. 1. EL TRATO DE ARGEL.....	1189
------------------------------	------

8. 2. EL CERCO DE NUMANCIA.....	1190
8. 3. EL VIAJE DEL PARNASO.....	1193
8. 4. ADJUNTA AL PARNASO.....	1228
Capítulo 9. POESÍAS SUELTAS.....	1239

CUARTA SECCIÓN

Capítulo 10. ENTREMESES Y AUTOS ATRIBUIDOS.....	1253
10.1. ENTREMESES	
10.1. 1. La soberana Virgen de Guadalupe.....	1253
10.1. 2. Los habladores.....	1258
10.1. 3. El hospital de los podridos.....	1258
10. 2. NOVELA:	
10.2.1. La tía fingida.....	1261
CONCLUSIONES.....	1269
BIBLIOGRAFÍA	1277

I-PRESENTACIÓN

Las *Obras Completas* de Cervantes¹ se nos muestran, verdaderamente, como un inmenso calidoscopio² en que se aprecia una enorme cantidad de vertientes. Desde su sólida base literaria se yergue una especie de fornido y robusto árbol, desde cuyo tronco se bifurcan vigorosas ramas, proyectadas hacia sus respectivos valores ético-estéticos. Cualquiera de ellas suscita y sugiere un notable interés; por tanto, desde cualquiera de ellas es posible encauzar la subsiguiente y respectiva investigación. Incluso dentro de cada una de esas vertientes, es posible atender a una concreta y peculiar especificidad; pero en todo caso, sobre esa focalizada especificidad se entreveran de manera simbiótica diversos componentes y aspectos. Por eso, para que la particular aportación investigadora pueda ofrecer algún valor, conviene acotar la actividad analítica incidiendo en una concreta área, bien definida y delimitada. Ésa es nuestra esencial intención en esta tesis que trata sobre Cervantes y la música.

I. 1. JUSTIFICACIÓN Y SENTIDO DE ESTA TESIS

Como toda obra literaria de singular importancia, la obra de Cervantes se enriquece especialmente desde la experiencia de su propia vida; y la vida de Cervantes, resultó ser enormemente activa y ajetreada y, sobre todo, marcada por los

¹ En nuestras anteriores lecturas sobre la *Obras Completas* de Cervantes disponíamos de diversas ediciones. No obstante, para la elaboración de nuestra tesis, hemos adoptado y seguido la edición crítica de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas: Miguel de Cervantes: *Obra completa* en tres tomos; Alcalá de Henares (Madrid), Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

Al extractar las citas cervantinas desde la esa edición crítica de Florencio Sevilla y Antonio Rey, transcribimos, tal cual aparecen en la *Obra completa*, aquellas mismas palabras en sus antiguos modismos, utilizadas en las obras cervantinas en aquella misma época de entre-siglos XVI-XVII.

² También se podría aducir aquí, como equivalente metafórico del calidoscopio, un inmenso poliedro esférico que representaría la densa realidad, dispuesta desde una inmensa cantidad de paralelogramos. Vendría a ser, también, como un prodigioso vademécum puesto que compendia tan amplia diversidad de saberes humanísticos.

Otro recurso metafórico sería la de un portentoso venero acuífero que, como un generoso manantial, irradia la fertilidad por los parajes que irriga generosamente; o como un filón de preciosos metales que, para feliz sorpresa, se ensancha progresivamente en cantidad y calidad en prodigiosos metales y maravillosas gemas iridiscentes.

El mérito de Cervantes estriba no sólo en que enfoca alternativamente gran cantidad de esos paralelogramos sino que, además, desde su magistral perspectiva, atiende a la visión sintética de gran parte de ellos.

constantes e intensos sufrimientos de diversa índole. Así pues, desde su propia vida y sus respectivas etapas³ se trasponen directamente hacia su obra literaria diversos ámbitos del orden filosófico, moral, educativo, psicológico, costumbrista, histórico, etc. Sobre cualquiera de estos ámbitos se puede efectuar un denso trabajo de investigación. Pero ocurre que, durante la investigación en la línea de cada uno de estos ámbitos o cauces concretos, se advierte que, incluso sobre la especificidad escogida, por más que se acoten los concretos objetivos, se imbrican todos aquellos ámbitos interculturales de manera compleja e ineludible. La obra de Cervantes⁴ se nos muestra así como un prodigioso fenómeno estético de flexibilidad y versatilidad: insistimos en indicar que cualquiera de sus significadas vertientes ofrece amplias posibilidades de investigación pero, al propio tiempo, en cada una de ellas y dentro de su particular especificidad, se entreveran con especial sutileza intercultural diversos aspectos pertenecientes a la naturaleza específica de las otras vertientes.

En nuestro caso, en que la investigación se centra sobre el componente musical, advertimos y comprobamos reiteradamente que se produce ese fenómeno de aquella constante imbricación de diversos valores que, desde luego, en ningún caso se pretende eludir o soslayar. Precisamente esos valores confieren calidad, densidad y sentido al mensaje que, sobre el cauce simbiótico de poesía-música, pretende conferir Cervantes.

Esos valores éticos vienen a ser, en realidad, el esencial contenido mientras que la música es su ameno continente estético. Y el continente es tanto más preciso y necesario cuanto más deleitable y sublime es su contenido. En muchos de los casos, aunque Cervantes atiende al valor específico de la música en sí misma, ésta se convierte en un medio para que sobre ella se proyecte la finalidad superior de aquellos otros valores éticos. Así pues, aunque la música cervantina en su verificación empírica, sonora, está elidida en un marco de neto predominio literario (en el que aparece de manera imaginaria e hipotética) también aporta, básicamente sobre sí misma, aquel conjunto peculiar de sus implícitos valores estéticos; pero éstos, a su vez, están al servicio de la proyección de unos valores éticos superiores y unas virtudes supremas.

³ Durante el transcurso de la tesis iremos manifestando la enorme diferencia de densidad conceptual que existe entre las obras de su juventud (para el caso, *La Galatea*) y la obra genial de *El Quijote*, con que se corona y culmina la madurez creativa de Cervantes.

⁴ Don Miguel de Cervantes y Saavedra nació el 29 de septiembre de 1547 en Alcalá de Henares. Murió en Madrid el 23 de abril de 1616. Salvo alguna sucinta referencia biográfica inherente al asunto musical que nos atañe, no incidiremos, en absoluto, en los datos biográficos puesto que, ciertamente, aparecen con profusión de todo tipo de detalles en las diversas ediciones, tanto en ésta de Florencio Sevilla y Antonio Rey como en otras que ya conocíamos con anterioridad. Nuestra actividad investigadora se ciñe, por tanto, al ámbito exclusivamente musical y a los conceptos de diverso tipo que inspiran las referencias musicales en la *Obras Completas* de Cervantes.

Cervantes, especialmente cuando acopia diversas referencias musicales, suele sobreabundar en aspectos de dimensión positiva. En todo caso, tampoco soslaya los recursos musicales referidos a aspectos peyorativos o vulgares; pero esto lo dispone precisamente para establecer distancias cualitativas y de neto contraste; así, de esta manera, intenta remarcar y conferir mayor realce emotivo a lo más positivo, especialmente a aquello de mayor dimensión ética: de matiz sentimental, magnificante o sublime.

Constantemente nos referimos, en el transcurso de nuestra tesis, a relevantes autoridades del ámbito de la historia de la filosofía. Entre estas personalidades citamos reiteradamente las más importantes obras de Platón, Aristóteles, Descartes, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Russell y Ortega y Gasset, entre otros.

La justificación y el sentido de esta tesis atañen especialmente a una compleja labor analítica. Esta labor analítica se establece, por así decirlo, desde una función deductiva, esto es, intentando pasar de lo general (en la expresión musical de cada contexto) a lo particular (sobre cada una de las específicas vertientes y su concreta significación en cada caso).

Obviamente, esta inferencia por la que se pasa de la expresión estética musical a ahondar en sus complejas y sutiles motivaciones es posible por cuanto que el mensaje poético-musical cervantino es explícito e inequívoco en su manifestación hermenéutica. En otro sentido, la música puramente instrumental aboca ineludiblemente a una especulación dentro de un ámbito abstracto aunque, en cierto modo, el carácter particular de cada caso facilita bastante la intención desde la que se intenta deducir el tipo de expresión que pretende manifestar el autor. Pero como la aportación poético-musical de Cervantes implica siempre un claro texto literario, sobre el mismo sentido hermenéutico de cada caso se facilita y proyecta así nuestro análisis para intentar glosar y ampliar la significación correspondiente.

Hubiera sido de especial importancia contar, al menos en bastantes casos dentro de la obra cervantina, con muestras musicales fehacientes y fidedignas, dispuestas sobre la partitura correspondiente; pero la obvia elisión de su música (más bien, música hipotética, imaginaria o subintelecta...) nos obliga a suponer y conjeturar qué tipo de carácter se hubiera impregnado en cada caso en la acción técnica compositiva. Precisamente es éste otro motivo de especulación en nuestra tesis, cumplimentada parcialmente en aquel Capítulo 5 (*Novelas ejemplares-II con música*). Por lo demás, nos movemos absolutamente en el ámbito de la hipótesis especulativa, tratando de imaginar qué tipo de música se hubiera dispuesto en cada caso aunque, la particular expresión hermenéutica de cada contexto nos encauza a analizar, glosar y discernir, (creemos que con relativa aproximación), su esencial mensaje interno.

I. 2. ESTADO ANTECEDENTE DE LA CUESTIÓN MUSICAL

Nuestra tesis se acota sobre unas directrices muy concretas dentro del amplio panorama que se propicia desde la correlación de Cervantes y la Música. En todo caso, es de obligada necesidad y fundamental importancia manifestar y comentar los trabajos precedentes sobre esta cuestión por los que se establece la correlación de la música respecto a los contenidos literarios de la obra cervantina. Por ello mismo se efectúa en principio, en esta Presentación, una somera pero esencial consideración sobre los trabajos precedentes de mayor relevancia en este aspecto. En este sentido cabe considerar muy especialmente, entre otros, los valiosos trabajos de Miguel Querol, Víctor Espinós y el muy reciente (aunque de índole y dimensión recopilatoria) de Begoña Lolo.

En realidad, calificamos de “amplio panorama” un extensísimo florilegio de comentarios, reseñas, artículos, opúsculos, etc., que, con cantidad extensísima, han aparecido a lo largo del tiempo, pero muy especialmente en los años que entornan el IV Centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. No obstante, son muy pocos los trabajos que, con verdadera profundidad y consistente entidad, han abordado la cuestión de la correlación de la música en las *Obras Completas* de Cervantes; precisamente sobre ellos establecemos los comentarios pertinentes como estudio precedente al desarrollo de las materias específicas que tratamos en nuestra tesis. Sobre ese extensísimo florilegio de libros, opúsculos, reseñas, artículos, etc., también establecemos (posteriormente, en la subsiguiente Introducción) pertinentes consideraciones aunque habiendo seleccionado de entre ellos las muestras más dignas de atención analítica y consideración crítica.

I. 3. PRINCIPALES OBRAS DEL PANORAMA PRECEDENTE

Los análisis que establecemos sobre aquellas referencias musicales que se extraen de las *Obras Completas* cervantinas inciden y ahondan en los aspectos humanísticos que impelieron a Cervantes a recurrir a la música para dotar de mayor expresividad sus ideas, conceptos y argumentos, rubricando especialmente los de

mayor profundidad filosófica, densidad psicológica, inducción educativa y elevada proyección espiritual. Por ello mismo, esas expresiones literario-musicales aparecen dentro de una tupida intersección en que se correlacionan simbióticamente con densos componentes filosóficos; éstos, a su vez, muestran una clara intencionalidad que se encauza de modo esencial, insistimos, sobre directrices morales, psicológicas e instructivas. Precisamente por ello hemos considerado oportuno comentar, entre las obras de diversas vertientes, aquellas referencias de algunas notables personalidades que tratan la obra cervantina precisamente desde el enfoque filosófico pero con constantes correlaciones sobre la estética y, dentro de ella, también sobre componentes musicales. Por ello mismo hemos acopiado también, en esta Presentación, interesantes consideraciones del orden filosófico de Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal y Santiago Ramón y Cajal emanadas todas ellas desde la obra cervantina.

Sobre cada uno de estos trabajos, (tanto musicales como filosóficos) tras su pertinente lectura, se efectúa a continuación una selección de los párrafos, citas y fragmentos más interesantes a los que, en cada uno de ellos, sigue nuestro particular comentario a modo de inherente glosa crítica sobre los mismos. En todo caso, según nuestro acostumbrado procedimiento, para cada uno de estos extractos se indica (al final del mismo y siempre entre paréntesis), el número de página inherente a la adición de su propia obra desde la que se han obtenido y extractado.

I. 3. 1. MIGUEL QUEROL

LA MÚSICA EN LAS OBRAS DE CERVANTES

Esta obra⁵ es de enorme y substancial interés en nuestro caso. Ciertamente es la de mayor y más directa afinidad respecto a la directriz y los contenidos de nuestra propia tesis. En el inicio de esta obra se muestra un Prólogo⁶, de especial importancia, en que se denota que su autor (avezado colaborador) está plenamente imbuido y absolutamente identificado con el sentido esencial de esta obra de Miguel Querol referida a la obra cervantina. Así pues, en este Prólogo se resumen magistralmente, tanto en exactitud, fidelidad como también en transparente claridad y concisión (en tan sólo cuatro páginas, a modo de diáfano panorama), los contenidos de la obra de

⁵ Miguel Querol Gavaldá: *La música en las obras de Cervantes*; Barcelona, Ediciones Comtalia, 1948.

⁶ Se trata del Prólogo de Juan Sedó Peris -Mencheta. Se establece entre las páginas 7 a 10 del valiosísimo trabajo de Miguel Querol Gavaldá: *La música en las obras de Cervantes*.

Miguel Querol a la que admirablemente precede. Cabe indicar, en todo caso, que aunque la interesante obra de Víctor Espinós, (*El “Quijote” en la Música*), antecede en un año en su publicación a la de Miguel Querol, (*La música en las obras de Cervantes*), ésta la presentamos en primer lugar porque, —insistimos nuevamente—, se ajusta mayormente a la propia configuración por la que se orienta nuestra propia tesis.

En el excelente trabajo de Miguel Querol la investigación se encauza hacia unos objetivos muy amplios y diversificados aunque, no obstante, los resume de manera magistral y admirable, de forma tan clara como sintética. Aquellos objetivos, aun dentro de su abstracta y lacónica dimensión, son muy determinados y, en todo caso, distintos de los nuestros en su particular orientación. No obstante, sobre ellos hallamos, en algunos de sus contextos, analogías muy directas. Por ello mismo cabe considerarlos como un valiosísimo antecedente de nuestra tesis, aunque ésta, aun con sus amplísimos desarrollos, apunta siempre a una concreta y constante especificidad.

Aunque Miguel Querol desarrolla sus contenidos desde unas amplias directrices, bien pueden apreciarse en su trabajo unos objetivos muy concretos que son conducidos mediante un método estricto y una ordenada y coherente sistematización desde el sentido de la síntesis. Así se podría definir su obra en pocas palabras: amplias directrices de sentido general, pero conducidas con un estricto sentido de la síntesis, hasta el punto de acercarse ya mucho a una representación sinóptica. Nuestra tesis, en cambio, aun en la misma línea de los contenidos musicales dispuestos en la obra de Cervantes, tiene una orientación distinta: concretas directrices acotadas en un sentido único, pero con amplios desarrollos y correlaciones dispuestas sobre los correspondientes extractos musicales desde la obra cervantina.

Tras un prólogo y una introducción de un enorme interés, se establecen en la obra de Miguel Querol las materias netamente diferenciadas en cinco respectivos capítulos. La estricta sistematización bien puede tomarse como la génesis —porque, verdaderamente, constituye el precedente más importante— de los diversos tipos de estudios teóricos efectuados sobre la densa e inagotable obra cervantina en sus diversas vertientes, todas ellas inherentes a distintos ámbitos de la musicología.

I. 3. 1. 1. PRÓLOGO DE JUAN SEDÓ PERIS-MENCHETA

Por todo lo que anteriormente indicamos, pensamos que es de absoluta e indispensable justicia, así como de conveniente interés, extractar a continuación algunos de los más representativos fragmentos de dicho Prólogo.

Si intentáramos analizar la miscelánea cervantina a través de los siglos, se nos alcanzaría indudablemente la infinidad de aspectos bajo los cuales pudo ser considerada la producción literaria de Cervantes. A través de esos estudios diríase que el Príncipe de los Ingenios fue un ser verdaderamente privilegiado, para quien la vida no tenía secreto alguno. Tal fue sin duda la opinión que prevaleció entre quienes parecieron atribuirle a Cervantes condiciones y conocimientos notablemente superiores a las posibilidades humanas. (7).

Conviene extractar aquí algunas consideraciones desde estas esenciales expresiones:

- A. Infinidad de aspectos.
- B. Príncipe de los Ingenios.
- C. Para quien la vida no tenía secreto alguno.
- D. Condiciones y conocimientos notablemente superiores a las posibilidades humanas.

Tras manifestar estos extractos, pasamos a continuación a establecer las inherentes consideraciones sobre cada uno de ellos:

- A. “infinidad de aspectos”.

Efectivamente, el conjunto de las *Obras Completas* de Miguel de Cervantes se nos ofrece como un inmenso calidoscopio por el que, a través de muy diversas situaciones y circunstancias, se van mostrando las muy distintas facetas del alma humana y sus contrastantes reacciones. La propia novela del *Quijote* es, en sí misma, un completo microcosmos humanístico. Antonio Rey indica⁷, en este mismo sentido, las siguientes consideraciones sobre el *Quijote*:

Es muchas cosas a la vez, pero sobre todo es un mundo literario autónomo, más aún, es el descubrimiento de la libertad del escritor, del personaje y del lector, de lo que he llamado poética de la libertad.

Efectivamente, *El Quijote* es, en realidad, un insondable misterio estético tanto por su genial e insólito planteamiento como por la manera en que, a través de las actitudes y las situaciones de tan singular pareja, se muestra un extenso panorama, a modo de un selecto compendio de moralidad, filosofía, psicología, pedagogía y costumbrismo, toda vez que diversos resortes y atisbos de interesante erudición literaria e histórica.

En *El Quijote* se va mostrando un amplio panorama, a modo de un variopinto muestrario de personas y circunstancias, por el que transita desde lo más disparatado

⁷ En su interesante artículo, “El Quijote resume todo el saber de su tiempo”, publicado en la revista *Cantoblanco*—Noticias de la Universidad Autónoma de Madrid, mayo-junio de 2005, Nº 60, págs. 4-5.

y estrambótico hasta los aspectos de la más elevada y transcendente sublimidad. Al propio tiempo va apareciendo una inmensa cantidad de personajes de una extrema diversidad mediante los que, anexos a sus correspondientes situaciones y vicisitudes, va quedando fielmente retratada la inmensa variedad del alma humana, con sus inherentes y muy diversas categorías morales, con las distintas variantes y categorías de virtudes, tendencias, bajezas y vicios. Frente a todo se alza el Caballero de la Triste Figura, paladín defensor de todo lo noble y virtuoso. Don Quijote es paradigma de las más excelsas aspiraciones de la persona humana pero también, en el transcurso de sus andaduras, van apareciendo muy diversos caracteres morales sobre las distintas personas con las que trata. Una enorme gama de circunstancias y vivencias lo sitúan entre el bien y el mal. Por ello encomia y preconiza siempre la virtud y, en sentido opuesto, no duda en enfrentarse decididamente contra todo tipo de maldad en un intento de “desfacer entuertos”. Aristóteles indica claramente el componte denodado y constante de la verdadera valentía. Por ello mismo afirma categóricamente las siguientes⁸ consideraciones:

El hombre de verdadero valor debe ser siempre valiente. [...]. Esto no quiere decir que el valor aparezca absolutamente sin pasión y sin motivo, sino que es preciso que el impulso nazca de la razón, y que el móvil sea el bien y el deber. El hombre que, guiado por la razón y el deber, marcha al peligro sin temerle, este hombre es valiente, y el valor exige precisamente estas condiciones.

Ante la figura del Quijote, de nobleza inmutable, denodada valentía e inquebrantable fe, se confronta una enorme “variedad de caracteres morales”, como bien indica⁹ Schopenhauer en estas expresiones:

Ante los sentimientos egoístas, antimorales, entregados a sí mismos, se vería revelarse el verdadero instinto moral del hombre, desplegar su poder y mostrar qué puede hacer. Y lo que no es poco decir, se vería que hay tanta variedad en los caracteres morales como variedades hay de inteligencias.

Ése, precisamente, es el valor primordial por el que, por encima de tan amplio panorama, se advierte la idea esencial en *El Quijote*. Por encima de aquella “infinidad de aspectos” se remonta, claro y nítido, el mensaje ético como auténtica finalidad superior para la que la estética actúa como un deleitable medio.

⁸ Aristóteles: *La Gran Moral. Moral a Eudemo*; traducc. de Patricio de Azcárate; Madrid, Editorial Espasa-Calpe, S.A., 1942, pág. 51.

⁹ Arthur Schopenhauer: *Los dolores del mundo*; traducción de la Editorial Sequitur; Madrid, PC. Biblioteca Pensamiento Crítico, difunde *Diario Público*, 2009, pág. 42.

B. “Príncipe de los Ingenios”.

Cabe considerar, implícitamente en esta expresión, aquella superior dimensión humanística que el binomio de literatura-filosofía posee (según Kant) sobre la ciencia y las matemáticas. En todo caso, la enorme categoría de Cervantes estriba en aquella genial capacidad para penetrar en lo más sutil del alma humana, retratando con sus recursos literarios una inmensa gama de variantes del orden psicológico y moral. Ahí estriba, probablemente, una de las mayores genialidades de Cervantes: en la feliz y genial consecución de supeditar los recursos literarios a la finalidad moral superior de la educación a través del arte. El recurso artístico parece remontar, ascender sobre su disposición estética para mostrarse como un medio al servicio de la finalidad superior ética. La genialidad estriba en que, a través del entretenimiento y el deleitable solaz, Cervantes conduce desde la amenidad, casi imperceptiblemente, a la más directa finalidad de la moralidad. Desde la estética se canalizan los intereses superiores de la ética. Desde el deleitable goce sensual de la música proyecta Cervantes su inefable mensaje hacia el ámbito superior espiritual del alma. Hegel capta perfectamente la dimensión espiritual de la música y su candoroso poder para constituirse sutil en mensaje hacia el alma. Por ello indica claramente las siguientes consideraciones¹⁰:

Esquivando doblemente la forma exterior y material, el sonido es eminentemente idóneo como eco del alma. Ya en sí mismo es algo más inmaterial que la extensión permanente; pero, además, esta existencia ideal se desvanece por sí misma. Por todo ello, es el modo de expresión más apropiado a la naturaleza del principio espiritual. [...]

Lo apropiado para la expresión musical son los sentimientos interiores del alma, la subjetividad más abstracta: el yo en su simplicidad, la persona sin otro contenido que ella misma. En consecuencia, el problema fundamental de la música consiste, no en hacerse eco armonioso del mundo exterior, sino en hacer resonar las más íntimas cuerdas del alma. [...]

También la pintura puede expresar la vida y los íntimos sentimientos, las emociones y pasiones del corazón, las situaciones, luchas y destinos del alma, tanto en la fisonomía como en las formas de los personajes; pero lo que esos cuadros ponen ante nosotros son meras imágenes exteriores, en las cuales todavía queda velado el yo como persona interior. [...] Estas imágenes son objetos reales que existen por sí mismos, y a la vista de los cuales no salimos de la relación contemplativa. Por el contrario, en la música desaparece esa distinción. Expresa el alma en sí misma. [...] Toma todo su valor del sentimiento que recoge y del cual es el único soporte. De tal modo, el sonido es ciertamente una manifestación exterior; pero su característica es precisamente la autodestrucción¹¹, la autoaniquilación. Apenas ha sido afectado el oído, ya entra

¹⁰ Georg W. Friedrich Hegel: *Sistema de las artes. (Arquitectura, escultura, pintura y música)*; traducc. de Manuel Granell, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1947, págs. 146-147.

¹¹ Probablemente estas expresiones son muy drásticas para definir la extinción del sonido. Quizá hubiera sido más apropiado indicar “extinción”, “difuminación”, “evaporación”, “disipación”, “desaparición” inmediata del sonido y fijación de su mensaje conceptual en la mente.

en el silencio. La impresión penetra en el interior; los sonidos se renuevan en las profundidades del alma enmudecida, conmovida hasta lo más íntimo de su ser.

En esa misma línea de comprensión se manifestaba la idea estética de Sergiu Celibidache¹² sobre la música puesto que estaba plenamente imbuido de la fenomenología de Hegel y de Husserl. La aseveración de Sergiu Celibidache por la que indicaba que “la música no es el sonido” es una expresión¹³ tan sintética como magistral por la que define esencialmente el fenómeno de la música: ese manifestarse desde la “materialidad”¹⁴ del sonido para, de manera inmediata, remontarla y trascender directamente hacia el espíritu. Ésa es, precisamente, la idea fenomenológica de Hegel: ese remontar instantáneamente el sonido su empírica manifestación físico-armónica para instalarse inmediatamente, como un mensaje espectral y abstracto, en el puro ámbito mental, espiritual.

C. “para quien la vida no tenía secreto alguno”.

¹² Sergiu Celibidache nació en la localidad rumana de Iasi 28 de junio de 1912 y falleció en París el 14 de agosto de 1996. Desde una profunda convicción por la interdisciplinariedad, se doctoró en Filosofía y en Ciencias Matemáticas; pero es que, además, tenía un serio compromiso por el pensamiento filosófico alternativo oriental, especialmente por la doctrina *Zen*, así como también una profunda inclinación por la literatura, la historia del arte, los idiomas...

¹³ La frase “No es el sonido y, sin embargo, sin él no puede materializarse”, puede parecer, desde luego, una expresión insólita e inaudita desde una consideración apriorística y superficial; pero, no obstante, se nos muestra como muy cierta a poco que se medite detenidamente sobre ella y se profundice en su sentido fenomenológico.

¹⁴ Las artes plásticas, (sobre las que Hegel efectúa constantes correlaciones inherentes a la música) precisan la constante visión de su representación material y empírica para que, desde ella, se suscite aquella emoción superior anímica. En la música, en cambio, su manifestación material y empírica es meramente un vehículo transitorio, un mero pero necesario continente que transporta un contenido que se evade y esfuma rápidamente de su materialización sonora para instalarse en la mente y el espíritu. La catedral de *Nôtre Dame*, el *Descendimiento* de Van der Weiden o *La Pietà* de Miguel Ángel... precisan su constante y completa visión para producir aquella emoción anímica. El sonido, en cambio, en su sucesiva manifestación discursiva, se va esfumando mientras que su esencial mensaje se aloja y recompone en el espíritu.

Desde ésta y similares analogías es posible acercarse a la comprensión del fenómeno musical en toda su profundidad, llegándose así a entender que el sonido es un mero medio al servicio del fin supremo de la música. El sonido es para Celibidache un vehículo que transporta el sublime mensaje de la música que, en su sutilísima esencia, se dirige al ámbito psicológico del sentimiento. Allí suelta la carga empírica de las sonoridades y se muestra entonces la idea pura y nítida, apartada también del condicionamiento del concepto lingüístico (en el caso de la obra poético-musical). En definitiva, se trata de que la mente del auditor recupere aquel estadio primigenio en que, de manera abstracta, en el puro reino de la intuición, se gestaba la obra, justamente en el ámbito en que se elaboraba la obra en el proceso selectivo de la improvisación (esto es, la decisión sobre la determinación selectiva) desde la mente del compositor.

No obstante, si recurrimos al ámbito analógico de la gran arquitectura, por ejemplo, podemos entender perfectamente que la obra de una catedral, (bien del acrisolado patrimonio histórico-artístico o de nueva creación) puede perfectamente existir (mediante los modernos recursos informáticos) en todas sus representaciones, absolutas o axionométricas, de manera virtual, manifestándonos hasta en los más ínfimos detalles, sin el recurso de un solo gramo de cemento, de polímero, de acero o titanio, o de policromo cristal...

Filología y filosofía, en una maravillosa y básica intersección, se funden en Cervantes desde el crisol de la belleza con una naturalidad raras veces acontecida en la historia de la literatura. El ingenio o, más bien, el genio, se manifiesta en que, tras esa fusión, en vez de restringirse y concretizarse lo expresado a los límites de su propia particularidad hermenéutica, Cervantes tiene el inmenso mérito de hacer brotar de todo ello un panorama ilimitado de sugerencias, consejos y admoniciones, todas ellas de gran poder ético-estético. Y todo ello desde un notable mérito añadido: prescindiendo del típico y poderoso recurso del fatalismo trágico, tan manido e inevitable en muchos autores, entre ellos su contemporáneo William Shakespeare¹⁵.

La obra cervantina es un directo y magistral reflejo de la más radical realidad. Lo asombroso y verdaderamente genial es que esa radical realidad se nos muestra paradójicamente tras el filtro de las imaginaciones fantásticas de un personaje mentalmente desequilibrado y su ingenuo acompañante. Notemos que en Shakespeare el desenlace trágico es de un previsible fatalismo, casi inevitable y, evidentemente, consuetudinario en todas sus obras cuando, ciertamente, en la vida real el trágico desenlace ocurre de manera muy esporádica. En cambio, en Cervantes, lo consuetudinario¹⁶ es un reflejo realista y absolutamente objetivo de la propia vida; por ello mismo evita siempre la manida “solución” argumental de ese fatalismo trágico. En todo caso nunca soslaya el más acerbo dolor cuando lo requieren algunas situaciones, aquellas en que el pertinaz sufrimiento se “paladea”, espesa y lentamente, día a día¹⁷, como un áspero acíbar en la angustiosa y amarga densidad del penoso y

¹⁵ Cuanto más se lee a Shakespeare tanto más intensamente sorprende su inmenso poder intuitivo y su denso calado sobre la diversidad psicológica de las personas. Y el hecho es tanto más sorprendente y sobrecogedor si se tiene en cuenta el escaso período de su vida.

¹⁶ Precisamente Rubén Darío, desde su genial poder intuitivo, en una de sus estrofas perteneciente a la *Letanía de Nuestro Señor Don Quijote*, encomia la sencillez de lo consuetudinario frente a lo rimbombante y descomunal con estas expresiones:

De tantas tristezas, de dolores tantos,
de los superhombres de Nietzsche, de cantos
áfonos, recetas que firma un doctor,
de las epidemias, de horribles blasfemias
de las Academias,
¡líbranos, señor!

¹⁷ Shakespeare define magistralmente esa tersa situación psicológica por la que el extremo dolor se soporta de manera estoica. Por ello hace exclamar a Edgardo (en la tragedia sobre *El rey Lear*) las siguientes expresiones:

¡Oh dulzura de la vida, que nos lleva al peligro de morir a cada momento por no querer morir de un solo golpe! (William Shakespeare: *Obras Completas*; traducción y notas de Luis Astrana Marín; Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L., 2003, Tomo I, pág. 367).

Del mismo modo, dispone Shakespeare una expresión muy similar en su concepto esencial en la tragedia de Julio César, cuando hace exclamar (*Obras Completas*, ob. cit., pág. 490) al propio Julio César: “¡Los cobardes mueren varias veces antes de expirar! ¡El valiente nunca saborea la muerte sino una vez!”.

lento paso del tiempo..., sin que nada venga a solucionar el pausado y denso dolor que ahoga el espíritu... Sólo la belleza, y especialmente la música, viene a constituirse en un consolador lenitivo para atenuar el acerbo dolor que, en lenta y parsimoniosa densidad, parece asfixiar el alma... Por ello mismo, tras el tamiz de lo esperpéntico aparece siempre, con admirable naturalidad pero a distinto plano, lo verosímil y consuetudinario, pero sin rebajar en absoluto la densidad y la tensión dramática, dispuesta generalmente y del modo más incisivo en el conflicto amoroso de la pareja.

Cervantes incide constantemente en el esencial núcleo del sentimiento humano: las relaciones amorosas entre hombre-mujer. Ése es uno de los núcleos esenciales en su creatividad¹⁸ literaria, precisamente por ser el amor de la pareja la esencia vital del ser humano. Sobre esto indica¹⁹ taxativamente Aristóteles lo siguiente:

Amar vale más que ser amado, porque amar es un acto de placer y un bien, mientras que, por mucho que uno sea amado, no resulta de esto ningún acto [meritorio] de parte del ser amado.

En ese ámbito, precisamente en una persona “para quien la vida no tenía secreto alguno”, conoce profundamente que la cuestión amorosa se constituye en el punto primordial, esencial y vital de la persona hasta hacer girar sobre esto mismo todo lo

Aunque ambas expresiones, en su respectivo recurso hermenéutico, parecen directamente contradictorias, el auténtico sentido lógico nos indica que su sentido conceptual es, más bien, directamente complementario. Efectivamente, así es si se tienen en cuenta estos dos aspectos :

➤ La expresión “morir a cada momento” estaría en aquella línea conceptual, típicamente cervantina, quijotesca, del hombre que, de manera gallarda, rechaza el suicidio, “del hombre sufriente, que paladea y asimila el dolor de manera consuetudinaria” (según indicamos posteriormente en nuestra particular expresión).

➤ En cambio, la expresión “¡Los cobardes mueren varias veces!” significa la pérdida del honor y la dignidad de quien renuncia a los valores morales a cambio del cómodo sometimiento al particular hedonismo, a las manías veleidosas de los poderosos o la ramplonería imperante, veleidosa y despótica del vulgo.

¹⁸ Al propio tiempo, la creatividad suele estar impelida por un sentimiento de amor, por más que no se logre comprender la complejidad de este hecho. Pero esa creatividad (bien del orden científico, técnico, intelectual, y, especialmente artístico) se encauza con mayor ahínco y denodada ilusión cuando el esfuerzo se correlaciona y apoya con el amor hacia la mujer. Pero, para mayor complejidad, bien sabemos que el amor, en gran cantidad de casos, aunque haya sido de intensa vehemencia al principio, no dura siempre... Por ello mismo es comprensible aquella expresión de León Tolstoi (insertada en *El Mundo*, 15-11-2010, pág. 42, por Daniel Utrilla, corresponsal de este periódico en Moscú) cuando indica lo siguiente:

Una mañana de 1895 León Tolstoi meditaba plantado ante un árbol, cuando se le acercó su esposa Sofía y le preguntó por qué no escribía. Él lanzó una mirada alrededor con gesto divertido y dijo: “Nadie puede oírnos, pero los árboles, querida, creo que sí”. Y añadió: “Te diré que para escribir necesito estar inflamado de amor, y eso se acabó”.

La anécdota parece tanto más sorprendente y singular si se tiene en cuenta que la pareja tuvo nada menos que 13 hijos en común...

¹⁹ Aristóteles: *La Gran Moral*, ob. cit, pág. 106.

fundamental de la vida humana en sus más importantes aspectos. En este sentido indica Schopenhauer lo siguiente²⁰:

La gran importancia de esta cuestión, que influye tanto en la existencia del género humano, y que se presenta como la expresión más elevada de la voluntad individual que se transforma en voluntad de la especie, constituye el humus del que nace lo poético y lo sublime, que los poetas nunca cesarán de cantar. Ningún asunto puede igualar en interés a aquel que se refiere a la dicha y la desgracia de la especie.

De la estabilidad de la pareja o, por el contrario, de sus tensos problemas sentimentales, deriva la intensa satisfacción o el más crudo dolor. Y ahí mismo incide Cervantes, en esta tersa y problemática cuestión; sobre ello recurre constantemente a la música, porque es ella un inefable consuelo en todo caso o un medio de exaltación de las felices situaciones.

Paralelamente a lo consuetudinario de la cuestión sentimental de la pareja, Cervantes establece un constante ambiente de comicidad, precisamente como directo reflejo de la propia vida real en que el buen humor es el mejor recurso para poder, desde la necesaria y saludable distensión, sobrellevar tanta mediocridad en que parece ahogarse hasta el básico sentido común y, por supuesto, los más nobles ideales. Precisamente la singular y tragicómica pareja manchega es el adecuado filtro, el nexo o puente peculiar, que acomoda las tersas situaciones de la vida y las muestra de manera asequible y soportable o, al menos, superponiendo sobre ellas una pátina de grata y distendida comicidad.

Precisamente, el hecho de que para él ‘la vida no tenía secreto alguno’ nos induce a pensar que sus dilatadas y variopintas experiencias de todo tipo (en aquella convulsa época de entre-siglos XVI-XVII) junto a una profunda inteligencia y un enorme poder intuitivo, le conferían una amplia visión de la vida y la manifestación constante de una aspiración irreducible hacia la transcendencia. Jaime Balmes nos aclara admirablemente estos conceptos con las siguientes consideraciones²¹:

El autor de la naturaleza nos ha dado el suficiente conocimiento para acudir a nuestras necesidades físicas y morales, otorgándonos el de las aplicaciones y usos que para este efecto pueden tener los objetos que nos rodean; pero [no obstante] se ha complacido, al parecer, en ocultar lo demás, como si hubiese querido ejercitar el humano ingenio durante nuestra mansión en la tierra y sorprender agradablemente al espíritu al llevarle a las regiones que le aguardan más allá del sepulcro, desplegando a nuestros ojos el inefable espectáculo de la naturaleza sin velo.

²⁰ Arthur Schopenhauer: *Los dolores del mundo*; ob. cit., pág. 91.

²¹ Jaime Balmes: *El criterio*; Barcelona, Editorial Balmes, 1967, pág. 105.

Cervantes transita de manera versátil de un extremo a otro con absoluta naturalidad; por ello pasa de lo consuetudinario al extremo superior de la transcendencia. Por ello mismo, en sus obras cambia súbitamente, con imperceptible flexibilidad, a un distinto plano, pasando fácilmente de lo general a lo particular y viceversa, sin aquella necesidad de recurrir inevitablemente —como constantemente ocurre en el caso de Shakespeare— al acostumbrado y previsible desenlace trágico.

D. “condiciones y conocimientos notablemente superiores a las posibilidades humanas”.

Unamuno, desde su magistral autoridad, confirma esta íntima fusión de filología—filosofía que, de hecho, se manifiesta en muchos autores en tanto que, precisamente por ello mismo, logran alcanzar en su obra el nivel de categoría clásica. Por ello mismo indica²²:

Toda filosofía es, en el fondo, filología²³. Y la filología, con su grande y fecunda ley de las formaciones analógicas, da su parte al azar, a lo irracional, a lo absolutamente inconmensurable.

Precisamente desde la constante directriz en que se manifiesta su obra con esa poderosa simbiosis de filología—filosofía²⁴ se muestran esos “conocimientos notablemente superiores a las posibilidades humanas”. Y es que, la singularidad y diversidad de sus múltiples vivencias, el conocimiento de tantas personas en sus peculiares y contratantes culturas, sus diversos y accidentados viajes..., todo ello unido a una portentosa inteligencia dotada de una penetrante intuición, otorgan a Cervantes una enorme perspicacia y una sapiencia descomunal. Otra cosa es que su lindeza y exquisitez poética no alcance la categoría, por ejemplo, de un Garcilaso de la

²² Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*; Madrid, Alba Libros, S. L., Grandes obras de la literatura y del pensamiento, 2006, pág. 211.

En la mayoría de las obras de pura esencia filosófica aparece también el gráfimo componente literario. Incluso en aquellas de más estricto rigor filosófico, como las de Platón, Aristóteles, Kant o Schopenhauer. En otras, en cambio, en cuya dimensión inicial parece prevalecer el ámbito literario, como en Nietzsche, Unamuno u Ortega, se interpola también el denso componente filosófico. Dicho en síntesis: la buena literatura tiende a la filosofía y la auténtica filosofía, por su parte, parece transcurrir mejor, con más deleitable naturalidad, por el bello cauce de la decorosa literatura.

²³ Probablemente hubiera sido más conveniente disponer aquí la palabra “literatura”, en vez de “filología”.

La palabra “filología” es de más amplia significación y denso calado ya que en ella se integrarían los ámbitos de la gramática (con sus diversos componentes: morfología, sintaxis, prosodia y ortografía) además de la paleografía, hermenéutica, exégesis, semántica, lexicografía, fonética—fonología, etc... En cambio, la palabra “literatura” parece remitirse exclusivamente a los ámbitos retóricos y expresivos, especialmente en una directriz creativa de índole artística que englobaría los diversos géneros literarios.

²⁴ Por lo dicho anteriormente, preferiríamos indicar el binomio de literatura—filosofía, más que el de filología—filosofía.

Vega o Calderón de la Barca... Pero, en todo caso, la genial categoría de Cervantes radica esencialmente en idear aquella cosmología de variopintas situaciones y contrastante diversidad de personajes a través de cuyo trasfondo psicológico pretende encauzar su obra hacia la finalidad moral de la educación, basada en superiores valores anímicos.

Cervantes nos legó con sus obras, además de ellas, el magnífico pretexto para que [a] millares de autores nos proporcionaran [posteriormente] en torno a ellas excelentes estudios que, como en el presente caso, permiten apreciar que la cultura de Cervantes, sin traspasar los límites humanos, se salía notoriamente del nivel normal de sus contemporáneos, y forzoso es también reconocer que la producción de nuestro inmortal escritor hubo de merecer, fruto de sus conocimientos y aptitudes, análisis cada vez más extensos y más profundos, reveladores de infinitos aspectos de la vida, que en último término han de darnos el alcance de la cultura integral de España en aquella época, reflejando además las costumbres españolas no conocidas aún en algunas de sus innumerables facetas. (7-8).

El esencial sentimiento con que se impregna la actividad literaria no priva a ésta, de manera añadida, de un certero contenido descriptivo sobre su propia época. Por ello mismo diversos filósofos²⁵ de muy distintas épocas han reconocido el valor añadido de la acción literaria (básicamente ético-estética) que se complementa, además, con descripciones fidedignas de su propio entorno, característico costumbrismo y particular época histórica.

La enorme capacidad intuitiva y el gran poder de observación de Cervantes junto a sus dotes de gran introspección psicológica le permiten atender a muy diversos

²⁵ A tal efecto indica Jaime Balmes en su obra fundamental (*El criterio*; ob. cit., 225) las siguientes consideraciones:

Una sola página de un escritor nos pinta más al vivo su espíritu y su época que cuanto podrían decirnos los más minuciosos historiadores.

También Aristóteles incide claramente en este concepto sobre el valor añadido de la creatividad literaria. Por ello mismo indica (en obra: *Sobre lo sublime y Poética*; traducc. de José Alsina Clota; Barcelona, BOSCH, Casa Editorial, S.A., 1985, pág. 249) lo siguiente:

La poesía es más elevada y filosófica que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia [únicamente] lo particular.

En esta misma línea de opinión se expresa Miguel Óscar Menassa cuando considera taxativamente (en la revista *60 y Más*, N°294/2010, pág. 53) lo siguiente:

Los poderosos no comprenden la poesía contemporánea porque no está dirigida a ellos, lo está al hombre del futuro. La poesía es la verdadera historia de los pueblos.

Miguel Óscar Menassa fue propuesto por la Asociación Internacional de Escritores y Artistas (IWA) para el Premio Nóbel de Literatura del 2010. Desconocemos si Miguel Óscar conocía esta concreta afirmación de Aristóteles en la *Ética* del filósofo heleno. En todo caso, sí que es bien evidente y notoria la directa correspondencia de ambos en un mismo criterio. La poesía canta, efectivamente, “lo universal” y, además de dirigirse “al hombre del futuro”, manifiesta de la manera más estética posible los sentimientos anímicos del hombre, resalta lo más noble de su esencia emotiva, remarca aquello más puro que se mantiene inmutable al paso del tiempo y que hermana en el amor a todos los hombres de cualquier época y lugar.

asuntos, todos ellos ‘reveladores de infinitos aspectos de la vida’. Por ello mismo parece que, sobre la base firme y substancial del literato, se va alzando un esplendente edificio al que se añaden sucesivos niveles superiores de filosofía, psicología, ética, espiritualidad y hasta de suprema excelsitud y transcendencia. Y lo sorprendente es que todo ello se nos muestra sin grandes alardes de boato o fastuosidad. Precisamente sobre esto expresa claramente Schopenhauer las siguientes reflexiones²⁶:

Los placeres más elevados, variados y estables son los espirituales; y por más que en nuestra juventud nos engañemos, éstos proceden fundamentalmente de una capacidad innata. (*Aforismos*, pág. 33).

Un hombre ingenioso, aunque esté completamente solo, se entretiene de maravilla con sus propios pensamientos y fantasías, mientras que al torpe ni la alternancia constante de reuniones sociales, ni las obras de teatro, las excursiones o las parrandas lo libran del suplicio del aburrimiento. Un carácter bueno, moderado y manso puede estar satisfecho aun en circunstancias adversas; mientras que uno ávido, envidioso y malvado no lo estará aunque nade en la abundancia. (*Idem*, pág. 35).

La vida de un hombre dotado de fuerzas espirituales es rica en ideas y está llena de dinamismo y significado: a éste lo absorben, cada vez que puede dedicarse a ellos, asuntos dignos e interesantes, y lleva en su interior un manantial de los goces más nobles. Le sirven de estímulo las obras de la naturaleza y la contemplación del accionar humano, así como las producciones variadísimas de los individuos extraordinarios de todos los tiempos y países, que sólo él puede disfrutar plenamente por ser el único que verdaderamente las comprende y se conmueve con ellas. (*Idem*, págs. 63-64).

A este autor, Schopenhauer, y muy especialmente a esta obra, acudimos con relativa asiduidad, extractando desde ella diversas citas de entre sus contextos. En realidad, “el arte de saber vivir²⁷” no cabe entenderlo en Schopenhauer (como equívocamente pudiera parecer, de modo apriorístico, desde su título) como el abandonarse a un tipo de distendida y hedonista vidorra; más bien se trata de todo lo

²⁶ Consideraciones de Arthur Schopenhauer dispuestas en su obra: *Aforismos sobre el arte de vivir*; traducc. de Fabio Morales, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2009, respectivamente en las págs. 33, 35 y 63-64.

²⁷ En realidad, después de leer atentamente esta obra, más bien cabe considerar su título verdaderamente, (aunque de manera subintelecta) como “el arte de saber vivir noblemente” pero siempre acopiando la oportuna prevención sobre la maldad circundante. Eso mismo viene a indicar Rüdiger Safranski en el artículo que titula “La actualidad de Schopenhauer” y que se inserta en el periódico *El País* (sábado 16 de octubre de 2010). Allí se indica lo siguiente sobre Schopenhauer:

Esclarece el instinto social del hombre con el caso de los puercoespines, que en los días fríos de invierno se apiñan entre sí para calentarse, pero como se clavan unos a otros las espinas, tienen que volver a separarse, arrojados de aquí para allá entre dos males. Lo mismo sucede con el hombre, que busca la sociedad, pero que es atormentado por ella. Por eso Schopenhauer aconseja mantenerse a una distancia media. Desde su punto de vista es sobre todo la maldad lo que distingue al hombre del animal. Para la crueldad, el engaño, la envidia y la malevolencia de todo tipo se requiere inteligencia.

contrario, esto es, del noble, comprometido y generoso denuedo por el que el hombre cabal encauza su proyecto de vida, sin amilanarse ante el conjunto de trabas que la envidia y la maldad tienden a su paso. Por ello mismo, entre el magnánimo denuedo del hombre honorable y la terquedad de la generalizada ramplonería se establece una constante y terrible tensión. En todo caso, el responsable (y, por supuesto, culpable) del riesgo de pesimismo que puede acechar al hombre honorable cabe achacarlo a la cobarde cicatería y la hedonista ramplonería, jamás al hombre de idealismo quijotesco. Sobre esta misma tensión se muestra aquella indómita vocación del Quijote por conducir su vida del modo más admirable e idealista. Y en ese empeño choca frontalmente con la vileza y la cicatería imperante. El pesimismo, en todo caso, está del lado de quienes se amodorrán en una vida hedonista y, por ello mismo, rechazan cicateramente a quienes les palpita el corazón por los nobles ideales de verdad, bondad y belleza. El nexo entre lo quijotesco y la filosofía de Schopenhauer estimamos que es directo, lo mismo que su recurrencia al arte, y muy especialmente a la música, como lenitivo y consuelo.

Por cierto, creemos que de manera errónea (y desde un craso desconocimiento sobre la verdadera naturaleza y esencia de su obra) se le ha endilgado al filósofo alemán, con excesiva ligereza, el sambenito de “filósofo del pesimismo”. Particularmente opinamos que más bien se trata de un “filósofo de radical realismo” y de estricta objetividad. En todo caso, en la siguiente cita de este mismo libro (*Aforismos sobre el arte de vivir*, pág. 43) se establece y queda bien patente la prueba por la que se refuta ese inadecuado sambenito de pesimista por cuando Schopenhauer expresa lo siguiente:

Lo que contribuye de manera más directa a hacernos felices es la jovialidad del ánimo: pues esta cualidad se recompensa a sí misma automáticamente. [...] Supongamos que alguien sea joven, hermoso, rico y respetado; aún falta por saber, para opinar sobre su grado de felicidad, si además está contento; [...] Siendo muy joven abrí un libro viejo que decía: “Quien ríe mucho es feliz; quien llora mucho es desdichado”; un comentario bastante simple, y que, sin embargo, debido a su verdad sencilla, no he podido olvidar, por más que se trate de un truismo superlativo. Por eso hay que abrir las puertas de par en par a la alegría cada vez que se presente: pues nunca viene a destiempo, y no debemos escatimarle la entrada queriendo averiguar primero si tenemos todos los motivos [legítimos] para estar satisfechos; o porque temamos ser interrumpidos por ella en nuestros pensamientos serios y preocupaciones importantes.

Creemos que con estas consideraciones se afirma no ya sólo el realismo filosófico de Schopenhauer; además, se establece una directa concordancia en la perseverancia sobre los nobles ideales desde los que, verdaderamente, se erige la densa paz espiritual y la auténtica alegría vital. Por eso consideramos que existe una

directa sintonía entre Schopenhauer y Cervantes, especialmente en el modo en que ambos asumen el sufrimiento con tal de no renunciar a los nobles ideales. El autor alemán parece un directo reflejo filosófico de Cervantes, y muy especialmente de la figura del Quijote. Schopenhauer no hace sino constatar el acecho realista de la cicatería sobre lo noble y lo magnánimo. Por otro lado, simplemente se nos manifiesta Cervantes como un objetivo y atento espectador de los diversos panoramas costumbristas de su propia época. En todo caso, aun circunscritas sus consideraciones a su concreta época histórica, la fidelidad y veracidad con la que retrata el alma humana nos muestra su obra como de una palpitante y lozana modernidad para toda subsiguiente época. Por ello mismo, aunque cambien las circunstancias, la naturaleza del espíritu humano y, en ella, las virtudes que ennoblecen el alma o los vicios con que ésta se siente amenazada y degradada, son los mismos en todo lugar y época; únicamente cambian las circunstancias accesorias de tiempo y lugar. Esto lo aprecia fundamentalmente Cervantes. De ahí que su creatividad es de un valor constante e imperecedero. Por ello su obra muestra una lozana y permanente vigencia y es, por ello mismo, de proyección universal e intemporal. Juan Goytisolo muestra unas interesantes consideraciones²⁸ sobre la inmortalidad e intemporalidad obra de Cervantes indicando lo siguiente:

Todo se ha dicho, se dice y se dirá sobre Cervantes y su obra maestra. Cada época modifica y corrige nuestra percepción de ambos. El “raro inventor” —así se autodefinió el autor del *Quijote*— fascina y fascinará a sus lectores al hilo del tiempo y movilizará las plumas de quienes se esfuerzan en desvelar los misterios que envuelven su vida y su infinita creación novelesca. ¿Quiero decir con eso que no hay progreso en nuestros conocimientos objetivos? Lo hay, pero nuestro saber será siempre paticojo y provisional. Cervantes no se deja atrapar en las redes que le tendemos y la modernidad atemporal de su obra no cabe en ningún esquema. [...]

Los personajes del Quijote no hablan como representantes de una comunidad nacional ni religiosa: son voces individuales que se expresan tan sólo a sí mismas. La tradición medieval y erasmista²⁹ del loco les permite decir su verdad tras la máscara de la risa. Siempre ha sido así: cuantos conservan un poco de juicio en medio del griterío colectivo estorban y se les tilda de chiflados,

²⁸ En la sección *Las letras como tesoro cultural*, con el título *Nuestra filiación cervantina* (dispuestas en la sección Vida & Artes—Cultura del periódico *El País* (miércoles, 27 de octubre de 2010, pág. 39).

²⁹ Goytisolo se refiere a la genial obra de Erasmo de Róterdam: *Elogio de la locura*. En nuestro caso la leímos detenidamente, con profundo pasmo y admiración, en la correspondiente traducción de Oliveri Nortes, Villatuerta (Navarra), Ediciones Folio, S.A., 1999.

En realidad, es el estricto sentido de la ética el que conduce, desde una lógica genialmente transpuesta por Erasmo, a la contraposición de los conceptos.

En este mismo sentido, aunque sobre la contraposición de los objetos del orden material, se muestra la genial obra de Tomás Moro, *Utopía* (titulada por algunos como *Isla de utopía*). En nuestro caso la leímos atentamente en la edición siguiente: Thomas More: *Utopía*; Ediciones Folio, S.A., Esplugues de Llobregat, (Barcelona), 1999. En esta obra, entre otras notables contraposiciones, el oro pasa a destinarse como material rudimentario, por ejemplo, para la fabricación de los objetos más prosaicos y sencillos...

pero su locura es una forma de cordura y son las muchedumbres que cantan o aúllan a coro quienes pierden el seso en la celebración del jefe o pastor del rebaño que asume gloriosamente la tarea de encauzar su destino.

En todo caso, los que se acercan a Cervantes y al *Quijote* con juicios de alicorta racionalidad, con criterios acotados a la actualidad o con prejuicios infundados se privan tristemente de tan desbordante riqueza y, sobre todo, de tan gran mensaje ético puesto que su obra, desde su densidad, remonta su propia época para interesar y aleccionar vivamente a cualquier otra de cualquier otro tiempo y espacio.

Cervantes quiso rendir homenaje especialísimo al arte musical al contar con él en la casi totalidad de sus obras, aun cuando fueran sus respectivos ambientes de naturaleza manifiestamente distinta. [...]

También interviene el ensayista para aclararnos, uno por uno, todos los aspectos de la cultura musical de Cervantes, como también nos describe Querol cuantos instrumentos musicales se citan en las obras del patriarca de las letras españolas, las canciones, bailes y danzas más en boga en aquella época y, finalmente, un interesantísimo aspecto, el romance, que Cervantes conocía muy a fondo y que ofrece capital interés. (9).

La propia obra literaria cervantina, meramente en su aspecto descriptivo, es un amplio inventario, toda vez que un detallado muestrario, por el que se nos detalla una extensa cantidad tanto de formas musicales como de aquel amplio elenco en aquella pléyade de instrumentos que participaban en su respectiva interpretación.

La música podía influir sensiblemente a través de otro prisma, actuando de maravilloso complemento de aquella expresión de los sentimientos propios, y todo ello [dispuesto] con el simple abecedario que son también las notas del pentagrama (fonema-monema), salvo en la *Galatea*, en la cual vemos en realidad una constante sucesión de canciones, aun sin motivo en muchos casos, lo que no ocurre por lo general en sus demás obras, en las cuales la música puede perfectamente figurar [de manera justificada] en las ocasiones en que aparece. (9).

Se acierta aquí de manera singular al indicar que la música aparecía “actuando de maravilloso complemento de aquella expresión de los sentimientos propios”. Si ya de por sí, la fusión de poesía-música muestra un enorme poder para expresar los sentimientos de tan diverso tipo, también posee un notable interés la música puramente instrumental. En ella, desde un mensaje puramente sonoro, asemántico³⁰,

³⁰ Sólo indicamos “asemántico” y, en ningún caso “aconceptual” ya que, por más que la música puramente instrumental se muestra privada de la complejidad léxico-semántica, siempre conlleva un concepto y una expresión que se corresponden con una idea (que incluso es concreta en algunos casos). En todo caso, ésta permanece críptica, sólo inmanente en la intencionalidad del compositor, en todo caso, sólo accesible a las mentes de enorme capacidad intuitiva. Por ello sólo se transmite de manera intuitiva hacia aquellos espíritus dotados de intenso poder emotivo y de amplia capacidad sentimental.

se intenta producir en la sensibilidad aquellos mismos efectos de emotividad, siendo que se la ha privado del componente léxico-semántico y su pertinente definición y concreción hermenéutica.

Éste es uno de los puntos substanciales de la obra cervantina, justo aquél en que se abrazan poesía-música para culminar la expresividad de situaciones muy especiales. Cervantes advierte en el recurso musical las ricas posibilidades de un medio ideal para coronar y añadir emotividad a la expresión de aquellos intensos momentos de efusividad amorosa. Pero en *La Galatea*, ciertamente aparece todo ello de manera sobreabundante y excesivamente pródiga. Probablemente fuera todo ello el consecuente efecto estético, inevitable según parece. Probablemente sería una derivada consecuencia de algún tipo de apasionado enamoramiento que hubiera experimentado en su misma persona el propio Cervantes durante su vehemente juventud... Sobre esto cabe atender a las consideraciones de Schopenhauer cuando indica³¹ lo siguiente:

Los años de la juventud, en los que todo deja una huella y se introduce vivamente en la conciencia, tienen la ventaja de ser la época frutífera para el espíritu, la primavera que hace que éste florezca. Pues las verdades profundas sólo se pueden intuir, no inferir, es decir, su primera captación es inmediata y es suscitada por la impresión momentánea. [...] En la juventud predomina la intuición, y en la vejez el pensamiento: de ahí que aquélla sea un tiempo para la poesía, y ésta, sobre todo, para la filosofía. También en lo práctico ocurre que en la juventud nos dejamos llevar más por lo intuitivo y su consiguiente impresión en nosotros, y en la vejez sólo por el raciocinio.

La Galatea es, ciertamente, una obra de juventud, henchida de poesía y música y, en tanto que tal, se nos manifiesta como en un extremo distante y hasta opuesto al *Quijote*, obra ésta de plena madurez en que se muestra una densa profundidad de conceptos sapienciales, especialmente del orden filosófico y moral.

Pero hay, a mi juicio, en el presente estudio un capítulo de especialísimo interés —el capítulo segundo—, donde Querol ha de enfrentarse con uno de los aspectos más interesantes de la miscelánea cervantino-musical, aspecto que el autor afronta y resuelve de maravilla. Es aquel que intitula *Comentario literario-musical a los romances mencionados por Cervantes en sus obras*, y en el cual, además de enfocar la teoría e importancia histórica del romance con toda la amplitud que requiere un trabajo de semejante naturaleza, va recordándonos los romances que mencionara Cervantes en el decurso de toda su producción. (9-10).

En todo caso, es consuetudinario en Cervantes el hecho de que siempre “resuelve de maravilla” las más diversas situaciones de cualquier tipo —aunque, muy

³¹ *Aforismos sobre el arte de vivir*, ob. cit., págs. 289-290.

especialmente las de aquellos contextos de relevante significación emotiva, pasional y amorosa— mediante el recurso de la música.

I. 3. 1. 2. INTRODUCCIÓN (del propio Miguel Querol).

Esta Introducción es, verdaderamente, una clara e inequívoca manifestación de intenciones que muestra Miguel Querol en el formidable ensayo que sobre el estudio de la imbricación de la música establece Cervantes en sus *Obras Completas*.

Entre la frondosa selva de los estudios y comentarios que sobre las obras de Cervantes se han escrito, nada se encuentra apenas sobre el tema musical propiamente dicho. Algunos cervantistas ilustres han anotado algunos pasajes de las obras del glorioso novelista que se refieren a danzas, tales como la zarabanda y la chacona [...]. Pero todas las notas de estos escritores son más bien literarias que musicales, por cuanto se refieren al aspecto exterior, moral, social, literario e histórico, pero nada tiene que ver con la constitución íntima y la forma musical de dichas danzas, ni se indican los documentos musicales que de las mismas se conservan. Se impone, por tanto, en primer lugar, la necesidad de transcribir y estudiar numerosos ejemplos de cada una de las danzas o bailes que se citan en la producción cervantina. Sólo así podríamos tener una idea bien fundamentada de lo que aquella música fue. (11).

Muy poco y de manera insubstancial era aquello que se había realizado con anterioridad a la edición de este interesante trabajo de Miguel Querol. Ni el propio³² Felipe Pedrell (autor de una obra inmensa, de enorme valor en la investigación musicológica, tanto por su volumen cuanto por ser pionero en todo ello), maestro insigne de una sucesiva saga de eminentes musicólogos, había acometido la especial labor de estudiar los contenidos musicales en la obra de Cervantes. Así pues, Miguel Querol, a la égida ejemplar de tan gran maestro, acometió tan interesante estudio que, de manera sorprendente, permanecía aún sin abordar hasta entonces. Y ello, ciertamente, constituía un tremendo vacío en el campo de la musicología, al menos en la intersección de ésta con la literatura. En todo caso, bien hemos podido considerar, a través de las sucesivas aportaciones que se han efectuado en este mismo sentido, cuán importante y necesario era este tipo de investigación.

Difícilmente se entiende la obra de Cervantes en su densa plenitud y sutil complejidad sin considerar la importancia que la música implica en ella desde tantas y tan diversas vertientes. La música se muestra en Cervantes como un consistente

³² Felipe Pedrell (1841-1922) fue un buen compositor pero, especialmente y sobre todo, un eminente musicólogo que abrió magistrales y amplios cauces de investigación a toda una pléyade subsiguiente de magníficos musicólogos, tanto españoles como extranjeros.

medio, como una valiosa ayuda complementaria al intento de expresividad de su propio mensaje literario pero también, de manera colateral, de alto valor histórico y documental al manifestarse en su obra un extenso florilegio de formas de composición musical, diversos tipos de danzas y un amplio elenco de instrumentos musicales de aquella época.

Cecilio de Roda, en las dos conferencias que dio en el Ateneo de Madrid en 1905, con ocasión del *III Centenario de la primera edición del Quijote*, estudió más de cerca el tema musical. Precisamente la lectura de estas conferencias fue lo que nos hizo ver lo mucho que quedaba por estudiar, especialmente en lo referente al tema de los romances y canciones mencionados por Cervantes en sus obras. Roda, en su conferencia sobre “Las canciones del Quijote”, aparte de no citar ningún título de las que se encuentran en los escritos de Cervantes, presenta como ilustraciones del *Quijote*, un soneto, un romance y una canción de compositores de aquel tiempo, cuya letra nada tiene que ver ni con los versos citados por nuestro novelista como pertenecientes a canciones famosas en su época, ni con las páginas en que éste toma por argumento el contenido de algún romance tradicional. (11-12).

Cabe indicar que Miguel Querol, como insigne y erudito musicólogo, conocía muy a fondo este asunto. Esto mismo se muestra, entre otros casos similares, con la publicación de una de sus obras³³, especialmente en *La música en las obras de Cervantes. Romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces y para canto y piano*. La encomiable erudición de este trabajo (que comentamos también después seguidamente) manifiesta el paciente grado de intensa y minuciosa investigación por parte de Miguel Querol.

En el *Cancionero de Palacio*³⁴ se halla la música de algunas canciones y romances citados por Cervantes en el *Quijote* precisamente. De parecida manera, cuando [Cecilio de Roda] habla de los vihuelistas, si bien reconoce que el ambiente musical del *Quijote* está relacionado con el arte de aquellos compositores, si es que los examinó, no lo hizo con la suficiente diligencia para caer [de esta manera] en la cuenta que también en ellos había algo que tenía que ver muy directamente con las páginas de Cervantes. (12).

³³ Miguel Querol Gavaldá: *La música en las obras de Cervantes. Romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces y para canto y piano*; Madrid, Unión Musical Española, 1972. También son, asimismo, de sumo interés sus respectivas ediciones sobre el *Cancionero musical de Góngora* así como el *Cancionero Musical de Lope de Vega*.

³⁴ Se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Fue descubierto por don Gregorio Cruzada en 1879. Posteriormente fue transcrito por Francisco Asenjo Barbieri, siendo publicado en Madrid por la Academia de Bellas Artes en 1890. Posteriormente el Instituto Español de Musicología del C.S.I.C. lo reprodujo en una nueva publicación en tres volúmenes: los dos primeros a cargo de Higinio Anglés; el tercero corrió a cuenta de José Romero Figueras.

No figuran en este *Cancionero de Palacio* indicaciones inherentes al empleo de instrumentos musicales. En cambio, bien se sabe que era bastante frecuente y usual el empleo instrumental en esa época. En todo caso, su acción interpretativa dependía del libre gusto y particular albedrío de los ejecutantes que, de la mejor pero eventual manera, se adherían al sentido interpretativo de la obra.

Cabe pensar que, dada su enorme pasión por la música, Cervantes tendría un directo conocimiento de aquel tipo de composiciones que se establecían sobre el elemento literario popular y que, por ello mismo, lograban una amplia expansión y satisfactoria acogida en las diversas ciudades y pueblos hispanos.

El *Cancionero de Palacio* contiene un elenco de obras en las que se muestra una deleitable fusión entre el texto poético popular y la música de notoria aspiración culta. En todo caso, muchas de estas canciones pasaban del tratamiento coral polifónico al de una voz sola, con el correspondiente acompañamiento instrumental, generalmente con la vihuela (tan en boga entonces, especialmente en la segunda mitad del siglo XVI). En estos casos la voz asumía la línea principal³⁵ y el acompañamiento instrumental aglutinaba, de la manera más conveniente posible, el resto de las otras tres voces. También se daban casos a la inversa: la composición de grato efecto para voz solista e instrumento (generalmente laúd o vihuela) se transcribía después oportunamente para el coro mixto sobre las típicas cuatro voces polifónicas.

En la lectura de los escritos cervantinos nos dimos cuenta de que había otros varios aspectos musicológicos que podían interesar también a los lectores de Cervantes, ora fuesen literarios, ora fuesen músicos, y que todos esos aspectos juntos nos revelaban con firmes caracteres un rasgo casi desconocido, o por lo menos, poco puesto en relieve hasta la fecha, de la fisonomía espiritual de Cervantes: su pasión por la música. Y ésta es la finalidad de la presente obra: mostrar cómo el elemento musical forma un hilo constante en el vasto tejido de la producción cervántica, y como en sus obras hallan eco todas las manifestaciones de su tiempo, ya sean corales, ya instrumentales, ya coreográficas, ora populares, ora aristocráticas. (12).

Esta expresión que refiere “la fisonomía espiritual de Cervantes: su pasión por la música” es clave y paradigmática sobre el genuino y esencial sentido de nuestra tesis. Las más bellas y nobles mociones del espíritu se manifiestan a través del diálogo entre personas de alto nivel³⁶. El diálogo establecido sobre bases coherentes, de decorosa dignidad, es un medio valiosísimo como recurso de la comunicación, de razonado entendimiento y también de enriquecimiento mutuo por la interacción cultural. Por otra parte, la comunicación alcanza sus puntos culminantes con la referencia a la espiritualidad o al ardiente y noble amor. Es entonces cuando el recurso de la expresión, precisamente para realzar y sublimar mejor esos nobles anhelos, requiere el concurso necesario de la música.

³⁵ Aunque generalmente era la voz de la soprano (desde la anterior composición para el coro polifónico a cuatro voces) la que pasaba a ser cantada por el vihuelista, también a veces, aunque por verdadera excepción, era alguna de las voces centrales, o parte contextual de ellas, la que pasaba a ser asumida por la voz solista del vihuelista.

³⁶ Para el caso cabe citar los diálogos platónicos y, especialmente, la *Apología de Sócrates* y el *Fedón*.

En nuestro criterio, la voluntaria privación que del desenlace trágico establece Cervantes en sus obras y, en su lugar, la objetividad realista con que trata sus argumentos, es de un especial valor, con el gratificante y constante añadido de aquel filtro de comicidad, especialmente manifestado en *El Quijote*. Por ello mismo su obra capital, aunque genialmente filtrada tras el cendal de tan disparatado personaje y la rusticidad de su ingenuo acompañante, es una directísima y verosímil muestra de la auténtica realidad de la vida.

I. 3.1.3. IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LAS OBRAS DE CERVANTES

a) EN LAS COMEDIAS Y ENTREMESES

No tratamos aquí de las comedias musicales, óperas, operetas y ballets que hayan podido inspirar las comedias y entremeses cervantinos, sino de la cooperación que nuestro escritor pide al arte musical para la representación de sus propias obras de teatro. [...]

Si exceptuamos *El trato de Argel*, *El cerco de Numancia*, *El gallardo español* y *El laberinto de amor*, en todas las demás comedias de Cervantes tiene amplia cabida el elemento musical y, en algunas, tanto que con sólo abreviar el texto literario quedaría un libreto perfecto de zarzuela según la práctica moderna y, desde luego, del mejor gusto. Basta leer con un poco de atención sus piezas de teatro para reconocer la verdad de nuestra afirmación. (17).

Esa aludida cooperación, que revierte en tan ubérrimos resultados en muchos casos, se establecería en un doble sentido:

- En el ámbito teórico. Es éste uno de tantísimos casos en que se abordan tesis, simposios, congresos, ensayos, etc., sobre las diversas facetas. Precisamente es éste nuestro caso (considerando previamente el estado de la cuestión sobre los trabajos precedentes), inherente al aspecto musical. Nuestra tesis apunta, precisamente, a intentar discernir el tipo de “cooperación que nuestro escritor pide al arte musical” desde la expresividad de las propias referencias poéticas con que se entrevera la música de manera subintelecta e imaginaria.
- En el práctico. Por él se aprecia una ingente cantidad de posibilidades, directamente “con sólo abreviar el texto literario”, como aquí sapientemente se indica, y no con raras y desaforadas elucubraciones exegéticas (tanto más descarriadas y pedantes) en aquellos casos en que con una sola obra se pretende mostrar la síntesis de lo que, verdaderamente, es absolutamente inabarcable, inconmensurable en el amplísimo panorama de *El Quijote*.

Un enorme caudal de saber se contiene en las obras cervantinas, incluso solamente en el propio *Quijote*. En otro sentido y en cuanto al acopio y aprovechamiento de los valores que allí se preconizan, el ejercicio de analizar, glosar y desarrollar sus contenidos es análogo a lo que se puede hacer, por ejemplo, sobre la *República* de Platón, sobre la *Ética* de Aristóteles o *La Divina Comedia* de Dante. De modo similar a las grandes obras, también *El Quijote* se les asemeja, porque en la obra cervantina, al igual que en aquellas obras magistrales, se contienen también todas las necesarias directrices para instruir y aleccionar hacia la buena marcha de la sociedad, en un doble sentido ético-estético.

Por nuestra parte y dentro de nuestros objetivos, aun siendo bien cierto que en esas aludidas obras: *El trato de Argel*, *El cerco de Numancia*, *El gallardo español* y *El laberinto de amor*, no se muestra aquella “amplia cabida del elemento musical”, dado nuestro empeño por atender hasta las más leves sugerencias que se establecen desde cualquier referencia musical, también de esas obras hemos efectuado los correspondientes extractos y sus pertinentes comentarios analíticos.

La expresión de que “con sólo abreviar el texto literario quedaría un libreto perfecto de zarzuela” corresponde a la visión certera y el diagnóstico magistral de tan singular musicólogo. Efectivamente, dado que Cervantes soslaya el desenlace trágico, por esa misma razón estética el adecuado aprovechamiento de sus obras para el teatro musical encuentra su mejor cauce en la zarzuela, y no en la ópera, como equivocadamente se ha intentado de manera forzada y artificiosa y, obviamente, con endeble y decrepitos resultados...

b) LA MÚSICA EN LAS DEMÁS OBRAS DE CERVANTES

El mismo Don Quijote era también músico, lo sabemos por la revelación de Altisidora, cuando Don Quijote, en casa del duque, dice: “Menester será que se le ponga el laúd, que si duda Don Quijote quiere darnos música y no será mala siendo suya”. Palabras estas últimas que atribuyen a Don Quijote ciertos visos de improvisador. (22).

Cosa muy lógica es el hecho de que, en una obra en la que constantemente aparece la referencia musical en diversos aspectos, el protagonista por excelencia sea, también él mismo, músico e incluso de reconocida solvencia. Por ello es tan significativa y coherente la oportuna indicación: “no será mala siendo suya [la música]”.

Desconocemos si el propio Cervantes tuvo algún tipo de destreza sobre la interpretación musical, bien en el canto o sobre algún tipo de instrumento de aquella época. En todo caso queda suficientemente clara su amorosa y decidida inclinación a

la música en la mayor parte de sus obras. En una dimensión atrevida y especulativa, aventuramos la indicación hipotética de que sobre la figura tragicómica del propio Don Quijote se transponen, con bastante probabilidad, muchos componentes propios de la noble personalidad de Cervantes. Sobre la envoltura literaria del peculiar personaje manchego se encubre y transpone probablemente un amplio conjunto de retazos de la propia y magnánima alma de Cervantes, y en ella misma, el deleitable amor por la música y también, probablemente, algún tipo de diletante destreza sobre ella.

Sancho, entusiasmado, dice a la Duquesa aquella tan conocida sentencia: “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”. (22)

La música, cuanto menos en lo posible, parece querer redimir o, al menos, consolar de lo malo o negativo de cada situación o vivencia. Por nuestra cuenta, pensamos que se podría ensanchar el sentido de esta afirmación de esta manera: “donde hay música no puede [ni debe] haber cosa mala”. Nos queda la duda sobre si, de manera directa, la taxativa sentencia cervantina implica también el binomio significativo de puede—debe, ya que muchas veces se emplean ambos términos léxicos de manera equivalente³⁷ cuando en realidad, atendiendo a su significación específica e intrínseca, pertenecen a un sentido distinto, cuando no contrastante.

El plan de las novelas de Cervantes es equiparable a su teatro: entre escena y escena suena la música, ya para simplemente regocijar y distraer al auditorio, ya para intensificar el espíritu de la acción, formando un todo substancial con el desarrollo de ésta. (25).

Esto se correlaciona con lo indicado anteriormente por Miguel Querol (en la pág. 17 de su importante obra); sobre ello mismo hemos efectuado los correspondientes comentarios en aquel contexto. En todo caso, ese “sonar la música para regocijar y distraer al auditorio” se refiere, casi de manera general, a aquellas pequeñas piezas puramente instrumentales con la exclusiva finalidad de procurar el deleite y la amenidad para el auditorio. Pero la intensidad dramática del elemento musical en Cervantes se muestra generalmente mediante la íntima simbiosis de poesía-música, en la que, precisamente, la música cumple la función primordial de acentuar e intensificar la expresión del candor sentimental o la intensidad dramática.

I. 3.1.4. ÉTICA MUSICAL CERVANTINA

³⁷ Se indica a veces “eso no se puede tocar”, o “eso no se puede hacer”, cuando, en realidad, se pretende indicar “eso no se debe tocar” o, “eso no se debe hacer” ...

Todos sabemos cuán celebrada y repetida ha sido aquella frase de Sancho a la Condesa³⁸: “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”³⁹, pero nosotros la hemos aceptado siempre con cierta restricción mental, convencidos, contra la opinión de Sancho, [de] que donde hay hombres puede encontrarse el mal, aunque sea con acompañamiento de música. Y lo que es más todavía: que la misma música en sí puede ser mala, no solamente en sentido técnico, sino también en sentido moral, y esto prescindiendo en absoluto de la letra. De la misma manera que en las artes plásticas el desnudo puede ser moral o inmoral a causa de la intención inherente, no [ya respecto] al contemplador, sino a la misma obra de arte, así en música hay ritmos y sonoridades que son netamente incitadoras y provocadoras de la más exaltada sensualidad, prescindiendo de la letra y de la índole del auditorio.

Que la música puede ser moralmente buena o mala en sí misma, en su misma constitución rítmico-sonora, no tenemos noticia de que lo haya estudiado nadie, por lo menos a fondo y metódicamente; ni interesa tampoco aquí considerarla bajo ese punto de vista. En cambio, el considerarla buena o mala por sus efectos psicológicos, tiene una muy antigua y acreditada tradición en nuestra cultura europea, así pagana como cristiana, y es esta segunda concepción a la que podemos referir las someras observaciones que sobre ética musical cervantina vamos a reseñar. También debemos tener presente que no solamente lo moral pertenece a la ética, sino también lo social y lo político. Cervantes de ninguna manera podría ser aducido como predecesor de la teoría de “El Arte por el Arte”. Siguiendo la ininterrumpida tradición grecolatina de la finalidad moral de la música, que culmina en la España cristiana antigua de San Isidoro de Sevilla [...]. La concordancia a que se refiere tiene el mismo sentido que [aquel de] la *Oda a Salinas* de Fr. Luis de León: concordancia de sonidos, armonía del espíritu y del universo entero. (26-27).

Ya hemos indicado anteriormente, según nuestra particular expresión, que “la obra cervantina se nos muestra como un inmenso calidoscopio desde el que se manifiesta una enorme cantidad de vertientes”. Desde el tronco básico de la obra cervantina surgen, como frondosas ramas, una copiosa cantidad de vertientes; además, tras cada importante rama, bifurcada del tronco principal, se van divergiendo otras muchas... Una de ellas, de entre tantas, es la musical. Miguel Querol lo aprecia con sutil intuición y penetrante perspicacia. He aquí, precisamente, otra posibilidad de tesis o de profundísimo estudio —en este caso desde la vertiente psicológica— para efectuar un interesante trabajo de investigación sobre las diversas tendencias psíquicas que contienen los distintos caracteres de la música en orden a la exclusiva directriz ética o, en el caso opuesto, a la inmoralidad de sus contenidos e intencionalidades.

³⁸ Miguel Querol incurre aquí en un leve error al indicar “condesa” cuando, en realidad, la categoría aristocrática, reiteradamente indicada en esta obra cervantina, es la de “duquesa”.

³⁹ De nuevo se manifiesta aquí otro leve error de enunciado. Se trata de la confusión por la que se indica que esta famosísima y celeberrima cita aparece en *Quijote*, parte II, xxxv, cuando, en realidad, aparece en *Quijote* II, xxxiv.

Conviene establecer aquí las pertinentes consideraciones sobre estas expresiones de relevante importancia:

- A. Donde hay hombres puede encontrarse el mal.
- B. La misma música en sí puede ser mala.
- C. En música hay ritmos y sonoridades que son netamente incitadoras y provocadoras.
- D. La música puede ser moralmente buena o mala en sí misma.
- E. El considerarla buena o mala por sus efectos psicológicos.
- F. El Arte por el Arte.
- G. Concordancia de sonidos, armonía del espíritu y del universo entero.

A. “donde hay hombres puede encontrarse el mal, aunque sea con acompañamiento de música”.

La cuestión sobre si la tendencia instintiva, básica e innata del hombre es positiva o negativa, esto es, directamente orientada hacia el bien o hacia el mal, es una cuestión filosófica de substancial importancia y de permanente controversia. Por ello mismo, está abierta en toda época a confrontados posicionamientos del orden teórico, filosófico. Sin entrar en diatribas a este respecto, sí que cabría atender a una consideración conciliadora, al menos sintética, para conceptualizar la cuestión de manera teórica y apriorística. Ésta sería la de que todos somos portadores de tendencias en ambos sentidos; más aún, ni incluso en nosotros mismos cabría diferenciar nítidamente, a la manera maniqueísta, el bien y el mal (separándolo, incluso sobre nosotros mismos, como con un tajante corte de cimitarra) puesto que, probablemente, ambos se manifiestan en compleja y entreverada⁴⁰ manera, en misteriosa simbiosis. En todo caso, la más penetrante intuición, incluso la más poderosa, tampoco resuelve este dilema sobre el grado de actuación ética de las personas porque no se conoce el sutil trasfondo moral del espíritu humano ni la relativa influencia del complejo y la influencia del particular ambiente. Sólo a Dios incumbirá —según la creencia cristiana— dictaminar el correspondiente veredicto desde su infinita sabiduría y certera justicia. En todo caso, el asunto se complica de manera desproporcionada si se considera la trocada disposición por la que hombres buenos pueden realizar música mala y viceversa...

⁴⁰ Lo que se intuye sobre las personas, aunque de manera somera y siempre muy subjetiva, es la preponderante tendencia hacia uno u otro extremo de la bondad o la maldad; pero precisamente el exacto punto de deslinde, aquel sobre el que supuestamente Dios establece la tendencia en una u otra directriz, es asunto absolutamente insondable, incluso para las personas más sabias e intuitivas, y suponemos que hasta de ardua dificultad para la decisión final de la propia Divinidad...

B. “la misma música en sí puede ser mala, no solamente en sentido técnico, sino también en sentido moral, y esto prescindiendo en absoluto de la letra”.

Continúa Miguel Querol en la línea de su constante y fina agudeza sobre este asunto; cada vez con mayor sutileza y más intrincada complejidad. Efectivamente, aquí hace implícita referencia al marco de la música puramente sinfónica, asemántica⁴¹. En ella, según él (y, desde luego, con nuestro particular y subjetivo asentimiento, emanado desde nuestra actividad creativa en la composición musical) puede existir una consciente intencionalidad contraria a la moralidad⁴², detectable aun desde la privación léxico-hermenéutica de dicha música. En todo caso, desde esta taxativa aseveración de Miguel Querol se denota el reconocimiento de una idea, concepto o argumento que sustenta en su base la obra puramente instrumental, cubriendo así la ausencia de un texto denotativo literario.

En todo caso, la privación hermenéutica en el medio musical tendría tres vertientes distintas:

- De una parte, la carencia de concreción en el mensaje estético y, por consiguiente, el abocamiento a una inevitable ambigüedad, especialmente notable en el caso de aquellas personas menos dotadas de fineza emotiva y dimensión sentimental.
- En muchas obras puramente orquestales es tan claro e inconfundible el mensaje que, al conllevar muy nítidamente la idea y el definitorio carácter emotivo, cualquier intento por adicionar un texto poético truncaría el deleitable encanto alcanzado. Entre otros casos cabe citar precisamente la obertura *Don Quijote* de Richard Strauss. Es tan claro el mensaje emotivo que evoca el violoncello solista desde la figura del Caballero Andante⁴³, que cualquier adición poética rompería aquel deleitable y candoroso clímax. Este instrumento manifiesta la esencia del genuino personaje con diseños melódicos en que, de manera magistral, se entrelaza lo cómico y disparatado, la inocente y graciosa

⁴¹ Ya hemos indicado anteriormente que la expresión de “música asemántica” es un término mucho más apropiado que el de “música aconceptual” ya que la música puramente sinfónica puede contener un mensaje inequívoco desde el abstracto ámbito conceptual, incluso careciendo del recurso léxico-hermenéutico y explícito del texto literario.

⁴² Sin considerar aquí que también lo sensual, lo erótico (y hasta lo concupiscente...) tiene su apropiado reducto, su correspondiente aplicación y hasta su relativo y legítimo sentido en determinados contextos de la vida humana... Negar esto supondría incurrir en una hipocresía farisaica, de mayor calado negativo y gazmoño que el hecho de incurrir ocasionalmente en alguna de aquellas tendencias (supuestamente licenciosas...). En todo caso su práctica estaría medianamente disculpada siempre que en su acción no se atente contra la dignidad del prójimo ni se menoscabe ni adúltere el derecho a su completa libertad.

⁴³ Richard Strauss, tras las indicaciones técnicas bajo el título (*Introduzione, tema con variazione finale*) dispone el subtítulo de *Fantastische Variationen über ein Thema Ritterlichen Characters* (Variaciones fantásticas sobre un tema característico del Caballero Iluminado).

ingenuidad con la latente tristeza e incluso con la dolorosa melancolía...Se denota de todo ello que Strauss conocía muy bien la genial obra de Cervantes.

- Por otro lado, esas carencias de concreción hermenéutica junto a la indeterminación léxica, vienen a abrir y ensanchar, en correspondiente compensación, la libertad imaginativa de aquel mismo mensaje emotivo que contiene esa música sinfónica, exclusivamente instrumental. El mensaje emotivo tiene también aquí un denso sentido. Además, aunque aparentemente se nos muestra como si careciera de significado, también éste permanece implícito (reconocible para la fina intuición), aunque siempre abstracto y difuso, dentro de la atmósfera puramente instrumental. De hecho, Chopin, con una producción enteramente instrumental y mayoritariamente para piano⁴⁴ solo, no comprendía ni aceptaba el que se pudiera componer sin la base de una nítida idea⁴⁵, de un definido concepto⁴⁶ o un consistente argumento claramente desarrollado en la mente del artista. De ahí que la música de este genial compositor polaco sugiera un similar efecto melancólico y evocador en la mayor parte de los melómanos.

C. “en música hay ritmos y sonoridades que son netamente incitadoras y provocadoras de la más exaltada sensualidad”.

⁴⁴ Al menos desde la amplia disposición orquestal y por muy distintas vías, especialmente por la contrastante variedad tímbrica de las diversas familias instrumentales, se muestran sugerencias significantes sobre el panorama abstracto de la idea que conforma la obra. En cambio, desde las sonoridades idénticas del piano (o cualquier otro instrumento de versátiles posibilidades polifónicas) la mente tiene que efectuar un doble proceso de imaginación:

- Primeramente para discernir, desde la uniforme sonoridad del piano, a qué tipo de instrumento orquestal correspondería cada una de las líneas que se contienen en el panorama polifónico (flauta, violín, trompeta, contrabajo, etc.).
- Una vez resuelto ese primer estadio estético (de la transposición tímbrica unitaria del piano a la diversidad instrumental de la orquesta) cabría imaginar el mensaje que contiene la partitura, con sólo los escuetos indicios del propio título y, sobre todo, de los contenidos sonoros que se muestran en el proceso discursivo.

⁴⁵ Precisamente en muchas obras pianísticas el propio título allana o encauza de manera asombrosa la comprensión del discurso sonoro subsiguiente. Entre muchísimos casos cabe indicar el conjunto de pequeñas obras contenidas en el *Álbum de la juventud* de Robert Schumann y, muy especialmente, el compendio de las *Romanzas sin palabras* de Félix Mendelssohn. En esta obra es tan atinado y sugerente el propio título que la idea que sugiere colma de densa imaginación la mente del intérprete; aunque, no obstante, los propios contenidos sonoros son más que suficientes para significar el mensaje del autor. Lo asombroso es, en otro aspecto, la clara y sugestiva diferenciación de cada una de las piezas pianísticas de Mendelssohn y la genuina representación del concepto que las inspira en cada caso.

⁴⁶ También entre la inmensidad del panorama de obras orquestales cabría indicar que el móvil temático de algunos casos es suficiente para manifestar con amplitud el concepto que generó su composición. Para el caso cabe citar la obra pianística *Cuadros de una exposición* de Modest Moussorgsky (enriquecida sobremanera con la posterior y asombrosa orquestación de Maurice Ravel). Cada una de las partes, referida a su correspondiente cuadro, colma de admiración al oyente quien, efectivamente, reconoce de manera súbita la directa sintonía entre el título del respectivo cuadro y el respectivo proceso sonoro desarrollado sobre sus sugerentes trazos melódicos y policromías armónicas.

Aquí se confirma cuanto indicábamos en el párrafo anteriormente. Únicamente cabe aponer y remarcar, de nuevo, nuestra particular indicación anterior en cuanto que “hombres buenos pueden realizar música mala y viceversa”. En todo caso insistimos en que, dentro de aquel amplísimo panorama de posibilidades expresivas de la música, también se muestra aquel tipo de composición que incita y provoca, clara y objetivamente, “la más exaltada sensualidad”. Pero insistimos en que esto, en todo caso, incluso afectando directamente a los ámbitos del erotismo y la concupiscencia, puede estar asistido de legitimidad⁴⁷, siempre que, sin gazmoñerías de ningún tipo ni intrincadas capciosidades, se menoscabe la dignidad, libertad y decoro de la persona.

D. “la música puede ser moralmente buena o mala en sí misma”.

Si ya resulta problemático diferenciar el grado de sensualidad implícito en determinado tipo de música, mucho más lo es el hecho de intentar precisar y deslindar, de manera tajante y maniquea, cuál es la música “buena” y cuál, por el contrario, la “mala”. En todo caso, ¿dónde, en que preciso punto se deslindaría lo bueno de lo malo...? Todo lo más, y aun a riesgo de incurrir en notables imprecisiones y lamentables errores, cabría conjeturar que existen, en sus extremados polos opuestos, dos apartados y diferenciados extremos en esas dos respectivas y antagónicas tendencias. Pero, en todo caso, insistimos: ¿desde dónde, desde qué punto, exacto y concreto, se entraría en el área de lo bueno con nítida diferenciación de lo malo...? Repetimos que se abre aquí la posibilidad de establecer, dentro del ámbito de la música cervantina, interesantes trabajos de investigación.

E. “el considerarla buena o mala por sus efectos psicológicos, tiene una muy antigua y acreditada tradición en nuestra cultura europea”.

Efectivamente, los griegos atribuían a cada uno de los respectivos modos musicales caracteres emotivos (*pathos*) muy diferenciados, contrastantes y hasta antagónicos. Así, por ejemplo, al modo Dorio se le atribuía el carácter de serenidad, reflexión, distensión y calma; el modo Frigio suscitaba el entusiasmo y la pasión; el Lidio producía una relajación del ánimo y el Mixolidio abocaba a sentimientos tristes, lánguidos y melancólicos.

⁴⁷ Conviene diferenciar los conceptos de “legitimidad” y “legalidad”. La legitimidad tendría un mayor calado ético, supuesto que se fundamenta directamente sobre el derecho natural. En cambio, la legalidad, (que supuesta y pretendidamente se inspira, a su vez, desde la legitimidad de dicho derecho natural) no puede sustraerse a vaivenes de conveniencia política, de modo que muchas veces, de manera veleidosa, lo que era legal pasa a ser poco después, en función del correspondiente cambio político, absolutamente ilegal...

En realidad Platón⁴⁸ conceptuó hasta seis, de los cuales hay cuatro (dorio, frigio, jónico y lidio) que asumían directamente la denominación toponímica⁴⁹ de la comarca en que se practicaron con mayor preferencia. Los otros dos modos, mixolidio y sintonolidio, derivan, según Platón, directamente del lidio.

Una de las más perniciosas consecuencias, de entre los muy nefastos efectos de la llamada música serialista o dodecafónica, es que en la médula de la disposición modal, donde debiera existir ya el genético y embrionario componente (tan fundamental y esencial) del carácter, se muestra una aséptica y radical ausencia. De manera ineludible, insoslayable, existe en la médula del tradicional sistema modal una objetiva y valiosísima diferenciación entre los caracteres psicológicos del modo mayor y del menor. Las distintas variantes del modo menor (siempre con indudables y objetivos caracteres de nostalgia y evocación, y hasta de tristeza o melancolía) facilita sobremanera la intencionalidad del respectivo carácter de la composición en los determinados contextos.

F. “El Arte por el Arte”.

Cabe recordar aquí lo indicado por Béla Bartók respecto a los *regös*. Su expresión está referida al sentido y justificación del arte como referencia y expresión de hechos concretos, dotándolos de realce y autenticidad al magnificar su expresión. Por ello mismo indica⁵⁰ este genial músico:

Antiguamente —es cosa bien sabida— en nuestras aldeas no se tocada ni se cantaba sólo por capricho, sino porque así lo quería el hábito, es decir, la tradición. [...] Por otro lado, debemos tener en cuenta que un campesino consideraba a la vez absolutamente inconveniente cantar *regös*, nupciales o de cosecha, por el solo deseo de cantar.

Sólo con la estética objetivista pasa el arte musical a tener sentido en sí mismo, con independencia de una finalidad superior para la que sirve como medio o recurso estético; pero, en todo caso, sin perder el componente del carácter junto a su implícita

⁴⁸ Platón, en su *República* (con traducción de Patricio Azcárate; Algete (Madrid), JORGE A. MESTAS, Ediciones Escolares, S.L., 2003, págs. 106-111), se refiere ampliamente al conjunto de los modos musicales y a las características del orden afectivo que, de orden tan diverso y contrastante, producen en la mente humana.

⁴⁹ Estamos directamente en desacuerdo con que se aceptaran y establecieran las palabras “toponimia”, “quironimia”, “metonimia”, etc., en vez de “toponomía”, “quironomía”, “metonomía”, etc. falseándose con ello la neta ascendencia de la relevante palabra griega del “nomos” (“**nomos**”). Por la misma razón (errónea, desde luego) se podría también establecer “astronimia” en vez de la correcta “astronomía”...

⁵⁰ Béla Bartók: *Escritos sobre música popular*, traducción de Roberto V. Raschella; Madrid, Ed. Siglo Veintiuno, 1979, págs. 52-53.

referencia moral. Sobre esto conviene considerar el criterio de Igor Strawinsky inherente a este asunto cuando indica⁵¹:

Vivimos en un tiempo en que la condición humana sufre hondas conmociones. El hombre está en camino de perder el conocimiento de los valores y el sentido de las relaciones. Este desconocimiento de las realidades esenciales es grave en extremo porque nos conduce inevitablemente a la transgresión de las leyes fundamentales del equilibrio humano. En el orden musical las consecuencias son las siguientes: de un lado se tiende a apartar el espíritu de lo que yo llamaría la alta matemática musical para rebajar la música a aplicaciones serviles y vulgarizarla, acomodándola a las exigencias de un utilitarismo elemental.

De hecho, en cualquier tiempo se manifiesta esta problemática disyuntiva respecto a considerar el arte como respuesta a un hecho concreto o, en su caso, como libre e independiente manifestación estética. En la remota antigüedad existía una correlación directa, ético-estética, entre el arte y su correspondencia como reflejo de la vida social, alcanzando incluso a implicar, desde la remota antigüedad, aspectos rituales, ceremoniales, religiosos o mágicos. Durante largas centurias el arte tenía una directa correspondencia, especialmente en el orden religioso, desde cuyo ámbito se efectuó una inmensa aportación cuantitativa. Sin pretender dictar sentencia alguna sobre este complejo asunto, sí que estimamos como legítimo el hecho de la independencia del arte que se manifiesta y recupera con el Renacimiento pero que se consolida plenamente para el mundo de la música, desde la época conocida como objetivista (especialmente en la primera mitad del siglo XX). Otra cosa muy distinta es la de confundir libertad⁵² en la creatividad artística con el desorientado libertinaje.

Habiendo sucumbido así determinado sector del arte musical ante un falaz⁵³ y decrepito libertinaje, todos sus elementos están abocados, condenados (no como el abnegado Prometeo ni como el denodado y hercúleo Atlante sino, más bien, como desdichadas y rígidas cariátides) a soportar tétricamente mancomunadas, el constante y vergonzoso peso de unos pseudo-valores fundidos en una desorientada aleación. Allí todos ellos contribuyen, en la mayor medida de lo posible, de manera alineada y alienada, a esclavizarse mutuamente dentro del alocado rito de la desorientación...

G. "concordancia de sonidos, armonía del espíritu y del universo entero".

⁵¹ Igor Strawinsky: *Poética Musical*, con traducción de Eduardo Grau, Buenos Aires, Emecé Editores, pág. 69.

⁵² Cabría puntualizar, concretizando este concepto de una mejor manera, como libre albedrío para poder elegir la mejor opción.

⁵³ Falaz, en tanto que lobo depredador cubierto con piel de oveja.

Estas expresiones evocan, de manera directa e inconfundible, la doctrina filosófica de Pitágoras. El microcosmos anímico y personal sería así, de este modo, una directa correspondencia del macrocosmos insondable, todo ello regido desde las proporciones físico-matemáticas del fenómeno físico-armónico.

Entre los efectos psicológicos de la música ocupa un primerísimo lugar la influencia amorosa que sobre el alma femenina tiene. En la producción cervantina las ocasiones en que la música es utilizada como medio de conquistar el alma femenina son numerosas. (27)

Verdaderamente se podría decir que se muestra en un porcentaje abrumador el empleo de la música con finalidad del romance idílico, como gentil y candorosa muestra de amor del hombre hacia la mujer. Esa costumbre permanece aún en muchos pueblos de España. Por ello mismo., generalmente se considera esto como una muestra de distinguida deferencia y de notable honor hacia la joven que es objeto de este tipo de elegante ronda musicada.

En Cervantes, efectivamente, es algo muy consuetudinario el que se prodiguen diversas rondas musicadas como deferencia hacia la dama; y esto se muestra fundamentalmente de tres aspectos:

- ❖ La necesidad que Cervantes tiene de recurrir constantemente a la música en la mayor parte de los contextos de su obra pero muy especialmente en aquellos momentos de especial embeleso amoroso.
- ❖ El motivo es el gran culto de honor y respeto que Cervantes muestra hacia la mujer en todos los sentidos.
- ❖ Y ya, en último término, es bien evidente que los contextos de especial embeleso amoroso se manifiestan desde los candorosos anhelos que el hombre enamorado siente hacia la mujer amada. Este aspecto, más que ningún otro, es de prioritaria y vital importancia para el hombre. Por ello, la mejor manera de manifestar estos sentimientos es, precisamente, por medio de la música. Cabría apostillar sobre esto que si “vale más una imagen que mil palabras”, también una declaración amorosa por medio de la música tiene un enorme y añadido poder convincente, precisamente desde el encanto y la emotividad que se irradia desde el candoroso mensaje poético-musical.

Dante muestra también una constante adscripción hacia la música. Por ello mismo denomina como “canciones” los poemas con los que inicia los “tratados” de su obra *El Convivio*. Asimismo, todos los capítulos que dispone en su obra cumbre, *La divina comedia*, los enuncia indefectiblemente como “cantos” (incluso la primera parte, *Infierno*, en que rara vez aparece referencia musical alguna); de hecho, en esta

proverbial obra de *La Divina Comedia* aparecen constantes referencias del orden musical (particularmente en la tercera parte, el *Paraíso*). Por ello mismo, de manera similar a como lo efectuará Cervantes, cuanto más deleitable, candoroso y sublime es el nivel poético, con tanta mayor decisión recurre Dante a la música. Para muestra cabe indicar las siguientes expresiones⁵⁴:

Mientras iba yo enteramente absorto en la contemplación de tantas primicias de placer eterno, y deseoso todavía de más dichas, el aire, semejante a un gran fuego, apareció entre nosotros inflamado bajo las verdes ramas, y la dulce armonía que habíamos percibido se convirtió en un canto claro y distinto.

De manera constante aparecen en Dante estas alusiones musicales, bien de manera directa o en el orden metafórico.

Quisiera con Platón desterrar de la República a los cantores poetas, a causa de los muchos estragos que en ella hacen. De todos estos pasajes se deduce que Cervantes reconocía que la música es un arma poderosa de combate en las batallas de amor. (27).

Hemos comentado anteriormente el gran poder emotivo de la música en el romance amoroso. Pero si el romance amoroso es verdaderamente la sincera muestra de un hombre profundamente enamorado, la música que se emplea en el galanteo habrá de ser, necesariamente, de reconocida calidad. En caso contrario el efecto puede ser incluso ridículo y nefasto... Sólo cabe añadir que el efecto de una buena música es siempre altamente grato y complaciente; y eso será tanto más así siempre que la parte femenina receptora posea también una alta capacidad emotiva.

Otro de los efectos psicológicos de la música, conocido también en la antigüedad, es su poder curativo respecto a trastornos y desequilibrios psíquicos. [...] Cuando Auristela cayó enferma, como la dolencia, según la observación de Cervantes, no era del cuerpo, sino del alma, "ordenaron los médicos que en ninguna manera la dejaran sola y que procurasen entretenerla y divertirla con música". (28).

⁵⁴ Dante Alighieri: *La Divina Comedia*: Madrid, S.A. de Promoción y Ediciones del Club Internacional del Libro, 1993, pág. 336.

Verdaderamente, esta obra es un monumento singular de la literatura occidental, parangonable a la propia *Eneida* de Virgilio por su rutilante belleza y singular calidad. Dante acopia y combina genialmente en esta obra cantidad de referencias de la antigua mitología grecorromana y las correlaciona y entrelaza con diversos contextos y personajes del *Antiguo* y del *Nuevo Testamento* (esto es, de la *Biblia* cristiana). Constantemente acude al recurso figurado, por lo que el sentido de su lectura se muestra bastante críptica en muchos contextos. Por ello es de especial y gratísima ayuda la cantidad de notas aclaratorias que se establecen a pie de página en esta edición citada. Por cierto, no se sabe con certeza el autor de tan eruditas, amplias, generosas y constates citas a pie de página. En todo caso en el final del Prólogo se muestra que la autoría de éste es I.G. Sanguinetti; pero no se determina si esta persona es también el autor de los mencionados pies de página, de tan excelente valor.

Efectivamente, esta cita aparece en *Persiles*, II, iii. Aunque el efecto de sosiego y consuelo que la música posee se conocía desde la antigüedad⁵⁵, no abundan posteriormente en la literatura referencias de este tipo, al menos con tan denotada claridad como en la obra literaria cervantina. Efectivamente, Cervantes sorprende aquí de modo admirable, con otro de sus rasgos de notable modernidad, al mostrar aspectos inherentes a los efectos saludables y psíquicos de la música. Éstos, en todo caso, están plenamente asumidos por la moderna musicoterapia, tan desarrollada ya en la actualidad.

Otras veces la manera de describir el comportamiento musical, por decirlo así, de sus protagonistas, nos revela el carácter noble, elevado y depurador de Cervantes en la sublimación de los asuntos. (28).

Se establece aquí una clara referencia a la finalidad última de la obra cervantina que apunta hacia la directriz moralizante y educativa de la sociedad. Sobre esta superior finalidad educativa insistimos constantemente en nuestra tesis, precisamente al mostrar que tras la simbiosis de poesía-música y en el centro de su sentido-significado radica ese constante mensaje educativo y moralizante por parte de Cervantes.

I. 3.1.5. ESTÉTICA MUSICAL CERVANTINA

a) ARMONÍA NATURAL

El delicado oído de Cervantes no se deleita únicamente escuchando romances y danzas, sino que percibe también la armonía de la naturaleza, “la música, que de diversos géneros de pájaros en riquísimas jaulas estaban haciendo una confusa, pero agradable armonía (*Persiles*, IV, vii). (31).

Se apunta aquí a dos niveles de apreciación musical por parte de Cervantes. Pero cabría aún ampliarlo a tres (incluso más, hasta un cuarto caso añadido), inherentes a cuando se entremezclan aspectos fenomenológicos, psicológicos y morales:

- A. En un primer plano estaría la música natural, llamada aquí “armonía de la naturaleza”. La conformarían principalmente el canto de los pájaros; pero

⁵⁵ Para el caso puede considerarse, entre otros, el arte musical del rey David que (según parece, desde los testimonios documentales de la *Biblia*, con admirable aptitud para el canto y significada destreza para tañer la lira) lo aplicaba en diversas ocasiones, variando notablemente el carácter de su música según el tipo de cada circunstancia y necesidad psicológica y estética.

también, ciertamente, aquel conjunto de deleitables sonidos naturales que se desprenden de los murmullos de las fuentes y del correr de los riachuelos, el oleaje del mar, el susurro de la plácida lluvia, el rumor del suave viento sobre las hojas de los árboles...Todo lo que, desde el ámbito básico de la prosopopeya, parece asemejarse al propio sentimiento humano.

- B. Precisamente el canto humano fue, en un principio, el intento de imitación consciente de todos estos efectos sonoros apreciados en la naturaleza.
- C. Paulatinamente se fue perfeccionando el canto a la vez que, desde la directa imitación de la propia voz humana, surgían los instrumentos (muchas veces desde una génesis absolutamente fortuita) sobre los que también se establecía seguidamente un incesante perfeccionamiento técnico.
- D. El cuarto caso en que, según hemos indicado, se entremezclan aspectos fenomenológicos, psicológicos y morales. Esto sería aquella compleja mezcla de pensamientos que se combinan misteriosamente en la mente con una música callada (especie de aquella “soledad sonora” de San Juan de la Cruz). Sería, por tanto, aquel ámbito socrático que confiere prioridad a la armonía del espíritu. Sería aquella ordenación y equilibrio moral del alma asentada, previa y básicamente, sobre la solidez de las virtudes. La música empírica sería un mero efecto, como posterior efluvio de aquella previa y equilibrada armonía del espíritu.

Notemos como se establece una directa conexión, como de retorno, desde este punto D hacia el A. Efectivamente, los animales jamás transgreden el equilibrio de la naturaleza: se ajustan a él y lo cumplen (aunque desde la invariable ley coercitiva del instinto) con admirable fidelidad y sintónica armonía. En cambio, las actuaciones del hombre no siempre se ajustan a la armonía con la naturaleza. Por ello, incluso hasta las acciones más nobles o de bella estética, deben ser el coherente resultado de una precedente paz interior.

b) ELOGIO DE LA VOZ HUMANA

En *La ilustre fregona*, en contraste con la exaltada sensualidad de la chacona, opone Cervantes “una voz de un hombre que [...] cantaba con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos y les obligó a que le escuchasen hasta el fin”. [...]

Feliciano de la Voz [...]. No me la ha dado, respondió Feliciano, mi linaje, sino el ser común de todos cuantos me han oído cantar, que tengo la mejor voz del mundo, tanto que por excelencia me llaman Feliciano de la Voz”. (32-33).

Nos hemos referido anteriormente a diversos grados de manifestación musical. Cada uno de ellos tiene una operatividad muy peculiar y, en cierto modo, un nivel de correlativa derivación. No obstante, cabe reconocer en el canto humano la máxima significación y el pleno sentido de la música.

La persona humana muestra el hecho singular de ser, al propio tiempo y de manera simbiótica, instrumento e intérprete. Pero sobre este portentoso fenómeno estético cabría añadir aún el hecho de que desde el canto es posible manifestar una enorme gama de efectos emotivos que pueden oscilar, en una inmensa y contrastante gama de caracteres, desde la desbordante alegría a la más intensa melancolía o el más terrible dolor.

c) INSTRUMENTOS BÉLICOS-FESTIVOS=ARMAS+LETRAS

Uno de los aspectos trascendentales de la experiencia estética es hacernos conocer mejor a nosotros mismos. En la experiencia estética se da una total coordinación activa de todas las potencias, y por esta razón nos revela el yo profundo con mayor verdad y realidad que las más sutiles introspecciones psicológicas. “No querría que mi canto descubriese mi corazón” decía Altisidora a Emerencia (*Quijote*, II, xlv). (33).

Ciertamente, estas expresiones parecen corroborar y reafirmar cuanto recién indicábamos anteriormente. La antigua y clásica máxima por la que se indica “habla un poco y te conoceré mucho” se potencia y aumenta sobremanera desde la expresión musical, tanto más cuanto mayores y más garantes son las posibilidades de una decorosa expresión técnico-artística. Cabe añadir que, si ciertamente es el canto el mejor de los instrumentos, (al menos en cuanto a las posibilidades expresivas, emotivas), no obstante, el concurso coadyuvante de los instrumentos tiene la facultad de enriquecer y realzar de manera extraordinaria la función primordial del canto. Una buena voz que esté adecuadamente acompañada desde el concurso orquestal puede alcanzar altísimos grados de calidad y cotas de inusitada belleza. En su defecto orquestal, también el acompañamiento de un piano, arpa, guitarra, etc., suple y enriquece extraordinariamente la acción primordial del canto. Dante presta también especial importancia al acompañamiento que los instrumentos confieren al canto. Por ello mismo, aunque en términos comparativos, muestra las siguientes expresiones⁵⁶:

Así como un buen tocador de cítara hace acompañamiento a un buen cantor con la vibración de las cuerdas, adquiriendo de este modo mayor atractivo el canto, así, mientras hablaba, recuerdo que vi a los benditos resplandores

⁵⁶ *La divina comedia*, ob.cit., pág. 463.

agitar sus llamas al compás de las palabras, como párpados que se mueven acordes y al mismo tiempo.

d) SOBRE ALGUNAS EXPRESIONES USADAS POR CERVANTES PARA INDICAR EL MOVIMIENTO DE LA DANZA

Es curioso notar cómo ingenios tan dotados de fuerza inventiva como el de Cervantes, parece que se complacen en repetir las mismas palabras cuando repiten las mismas ideas. (34).

La reiteración de unas mismas palabras para manifestar unas idénticas ideas contribuye a reafirmar y conferir coherencia al discurso literario e incluso favorecer, mediante el énfasis, al elegante estilo poético. En todo caso, desde la consciente reiteración, se produce un adecuado efecto de retorno por la que se retorna de lo general a lo esencial, de esta manera: idea←concepto←expresión poético//musical.

El hallazgo de unos recursos hermenéuticos que satisfacen al autor, lejos de parecerle redundancia, lo inducen con convicción a reiterarlos desde un efecto psicológico de natural complacencia. Precisamente la música instrumental que carece de los recursos léxico-hermenéuticos, tiene que recurrir a la constante reiteración de los mismos diseños, tanto por necesidad técnica como por natural imperativo enfático. Recordemos, para el caso, el 1º movimiento de la *5ª Sinfonía* de Beethoven donde este recurso de reiteración⁵⁷ se lleva a las máximas consecuencias.

d) REALISMO

Exceptuando *La Galatea*, donde las canciones se engarzan unas con otras, vengan o no vengan a tono, y hay que escucharlas por fuerza, en todas las demás situaciones en que Cervantes hace intervenir la música es con la máxima naturalidad y fidelidad a la vida real que, dicho sea de paso, está toda ella envuelta en un resplandor estético que perciben perfectamente los ojos privilegiados de los artistas como Cervantes, por lo cual resulta bella siempre su fiel descripción.

Muchos de los detalles que afectan a este particular los encontrará el lector cuando más adelante hablemos de cada uno de los instrumentos en particular mencionados por nuestro novelista en sus escritos. Bástenos decir aquí, de una manera muy general, que Cervantes acopla las chirimías a las escenas regocijadas de carácter público. Los pífaros⁵⁸, junto con el ritmo grave de los

⁵⁷ Lejos de mostrar monotonía, la reiteración de unos mismos elementos asemeja esta singular sinfonía a aquella misma y sobreabundante reiteración del arco de medio punto en la catedral románica (u ojival en la catedral gótica). Dicha reiteración, lejos de producir monotonía, le imprime un gratísimo sentido de íntima unidad a la obra.

⁵⁸ De nuevo aparece esta palabra, “pífaros” cuando, en realidad, debiera indicarse “pífanos”. Nos referimos a esto en el Capítulo IV-Novelas ejemplares, en los comentarios sobre la novela *La española inglesa*. En todo caso la falta de concreción léxica entre “pífaros-pífanos” quizá quepa considerarla como

tambores en escenas lúgubres y melancólicas, como en el simulado entierro de la Condesa de Trifaldi. Laúdes y guitarras para acompañar cantos individuales. Confusos y suaves sonidos de toda clase de instrumentos en escenas de máximo regocijo, sean fiestas militares o civiles. Arpas en las escenas de amor femeninas.

Flautas y coros de voces dulces en la muerte de los varones virtuosos. Trompas y cuernos en las cacerías. Canciones al son del rabel en las escenas de cabreros. Serenatas en las noches a las doncellas hermosas. Cantos en los labios de los labradores cuando por la mañana van al campo, y en las de los caminantes para distraer su camino...En ningún momento musical lo encontramos artificioso; siempre el asunto y la música forman una misma armonía. (35-36).

Estos párrafos de Miguel Querol sobre *La música en las obras de Cervantes* poseen una notable densidad argumental. Por ello resulta indispensable efectuar sobre ellos tres especiales extractos:

- A. “Cervantes hace intervenir la música con la máxima naturalidad y fidelidad a la vida real”.

Efectivamente, es acostumbrada y consuetudinaria en Cervantes esta justeza y lógica correspondencia en el empleo de la música como directo efecto de la vida real. Únicamente en *La Galatea* se establece, por remarcada excepción, aquella notable desmesura, por manifiesto exceso, que percibe y denota todo el que se aveza en la lectura y el correspondiente análisis de las *Obras Completas* de Cervantes. En todo caso cabe achacarla a la efusividad pasional de su etapa juvenil.

- B. “La vida real está toda ella envuelta en un resplandor estético que perciben perfectamente los ojos privilegiados de los artistas como Cervantes”.

Ya no hemos referido, al principio, sobre la amplia visión de la realidad que se manifiesta en Cervantes. Para ello hemos aducido la doble metáfora del calidoscopio y del inmenso poliedro esférico.

Se alude aquí a aquel amplio espectro estético que las mentes superiores y almas nobles detectan en la contemplación de la naturaleza y la observación del tipo de vida humana, especialmente en aquellos singulares casos de tendencias y aspiraciones más nobles. Se sugiere aquí aquel tipo de compleja apreciación musical que hemos considerado anteriormente dispuesta en cuatro tipos:

- imitación de la naturaleza,
- potenciación del canto,

uno de aquellos residuos de carencia de normalización que, en este caso, se muestra sobre esta concreta palabra.

- desarrollo instrumental y
- equilibrio armónico del espíritu como música del alma.

La intuición es tanto más poderosa cuando a la potencia intelectual se muestra una amplia capacidad sentimental y se añade una equilibrada conciencia moral. Todo ello faculta para potenciar y dinamizar el aprecio de una naturaleza desbordante de vida que inunda de gozo el alma. En esa torrentera de dinamismo parece advenir y advertirse el fenómeno de la sinestesia por la que formas, colores, brillos, sonidos y aromas parecen percibirse de manera fusionada y simbiótica, por tanto, de modo sinérgico sobre un espíritu superior en capacidad intelectual y alma magnánima. En Dante se significa claramente este fenómeno reiteradas veces. Refiriéndose a una de ellas se indica lo siguiente⁵⁹:

Así como el laúd o el arpa forman con sus numerosas cuerdas una dulce armonía, aun para el que no distingue cada nota, del mismo modo aquellas luces que allí se me aparecieron, produjeron alrededor de la cruz una melodía, que me arrebató a pesar de no comprender el himno.

C. “En ningún momento musical lo encontramos artificioso; siempre el asunto y la música forman una misma armonía”.

En un espíritu dinámico y preclaro como el de Cervantes se aprecia esa pronta y sintónica reacción emotiva hacia todo lo bello, deleitable y noble. Sobre estos valores superiores siente Cervantes una especial y candorosa inclinación pero, en todo caso, también se adecua la música a aquellos contextos más sencillos y prosaicos, incluso toscos y rústicos, pero siempre desde el sentido de la oportuna idoneidad y la lógica adecuación.

I. 3.1.6. LOS CONOCIMIENTOS MUSICALES DE CERVANTES

Puesto que las páginas precedentes nos han hecho fijar la atención en la importancia que el detalle musical tiene dentro del marco de la producción total cervantina —importancia que quedará aún más acentuada por la lectura de los capítulos siguientes— y nos revelan la sincera inclinación que el alma de Cervantes sentía por la música, viene bien aquí el preguntarnos si tenía nuestro escritor conocimientos musicales. Nosotros creemos que tenía algunos; no que tuviera conocimientos técnicos de armonía y composición, pero sí ideas claras de lo que hoy día llamamos principios generales de teoría musical. (37).

En el contexto de *QUIJOTE*, II, xLvi aparece, la expresión “don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya”. Por otra parte, en nuestro comentario al

⁵⁹ *La divina comedia*, ob. cit., pág. 434.

subparágrafo de Miguel Querol (titulado ‘La música en las demás obras de Cervantes’) indicábamos por nuestra parte lo siguiente: “Desconocemos si Cervantes tuvo algún tipo de destreza sobre la interpretación musical, [...] aventuramos la indicación hipotética de que sobre la figura tragicómica del propio Don Quijote se transponen, con bastante probabilidad, muchos componentes propios de la noble personalidad de Cervantes”.

En todo caso cabe insistir en la hipótesis de que parece bastante lógico suponer que Cervantes poseyera, muy probablemente, una interesante cultura del orden musical, al menos del nivel de un avezado y entusiasta diletante.

Quizá alguien extrañará que el hecho de distinguir las clases de voz lo tomemos por argumento de que Cervantes tenía, cuando menos, la cultura musical de los que asisten asiduamente a los conciertos; pero cuando gente de carrera: médicos, abogados, peritos industriales, etc., en nuestro tiempos en que el ambiente musical está tan popularizado, nos preguntan con frecuencia que les expliquemos “qué quiere decir eso de tenor, bajo, tiple o contralto” [...] el lector comprenderá que nuestra observación acerca de Cervantes puede tener algún valor. (38).

Sorprende a veces el hecho de que determinados diletantes que los considerábamos como bastante avezados en la cultura musical efectúan, en el momento más imprevisto, preguntas inesperadas y sorprendentes que evidencian crasas lagunas en aspectos elementales.

Otros pasajes nos revelan que tenía Cervantes una idea clara del contrapunto, cosa que tantos de nuestros filarmónicos ignoran: “Sigue tu canto llano, —dice Don Quijote a Sancho— y no te metas en contrapuntos que se suelen quebrar de sotiles” (*Quijote* II, xxvi). Está misma idea de canto llano y contrapunto, perfectamente comprendida, la repite en *Rinconete y Cortadillo* de una manera más escondida, pero más convincente aún. (38-39).

Efectivamente, sobre los comentarios establecidos en *Quijote* II, xxvi efectuamos en su caso una sencilla pero discreta diferenciación entre el canto llano y el contrapunto. Por cierto, cabe apreciar allí una notable y oportuna expresión por parte de Cervantes ya que, aun siendo del orden genérico (canto llano) es absolutamente conveniente e indispensable puesto que elude así aquella acostumbrada y perniciosa confusión que consiste en denominar gregoriano, de manera indistinta, a todo tipo de canto llano. Pero bien sabemos, ciertamente, que aunque el gregoriano haya alcanzado una generalizada preponderancia⁶⁰ (de dudosa conveniencia, al menos en

⁶⁰ El lamentable efecto de esta generalizada preponderancia, impuesta de manera dictatorial e inflexible desde Roma, tuvo en pernicioso resultado de que los demás ritos y tipos de canto llano se fueron soslayando hasta casi haberse extinguido, por efecto de abandonar su uso en favor del exclusivo gregoriano. Fue aquella una lamentable decisión dentro de lo que hoy denominamos como

lo inherente al bellissimo rito visigótico-mozárabe...) existen también diversos tipos de canto llano aplicados a los distintos ritos: visigótico-mozárabe, galicano, ambrosiano, entre los que el propio gregoriano sería, meramente, uno más de ellos...

La expresión “contrapuntos que se suelen quebrar de sotiles” viene a referirse a aquellos contextos de extrema dificultad, generalmente inherentes al contrapunto heterofónico imitativo, particularmente cuando se muestran simultáneamente diseños melódicos de las diversas especies técnicas.

De estos indicios y algún otro que sin duda encontraríamos aún si con mayor atención lo buscásemos, nos es lícito opinar que verdaderamente Cervantes tenía nociones generales de teoría musical y ¡quién sabe si, antes de quedar manco, tocaría él mismo la guitarra⁶¹! (39).

Se incide aquí, con adecuada y lógica justificación, en la consistente probabilidad de que Cervantes poseyera una interesante cultura musical, si no de alta depuración, sí, quizá, de avanzado nivel de diletante. Cabe pensar que las gentes de aquella época, aún con su respectivo nivel cultural, mostraban una abierta sensibilidad, probablemente mayor que la del rudimentario y deformado gusto de la gente en la actualidad. En aquella época era un signo de notable distinción la destreza técnica sobre aquel amplio y diversificado conjunto de danzas que conformaban la suite renacentista; no obstante, esta esmerada cultura probablemente quedaba restringida a la élite social de la nobleza y la burguesía. En cambio, parece razonable pensar que el canto y el tañer o tocar algún tipo de instrumento se extendiera a amplios sectores de la población.

I.3.1.7. TEORÍA E IMPORTANCIA HISTÓRICA DEL ROMANCE

La inseparabilidad de la música respecto al romance traía su origen de los antiguos cantares de gesta. Los grandes poemas de la poesía heroica de los cantares de gestas se disolvieron en narraciones breves o romances. Los romances primitivos son fragmentos de los cantares de gesta recordados de memoria y modificados por la intervención subjetiva del que lo canta. “Así se formaron muchos de los romances viejos que de la tradición se recogieron después, en el siglo XVI, y por estos romances continuó una buena parte de la materia de las antiguas gestas, constituyendo un solaz público... El pueblo se divierte a sí mismo cantando romances en sus fiestas, sin o con el concuerdo de

“globalización”, muy contraria a un buen concepto de “universalidad” en que la unidad eclesial (en lo doctrinal) no implicara la imposición de la uniformidad estética y que se respetasen las diversas variantes.

⁶¹ En todo caso, de ser esto así, hubiera tocado la vihuela o el laúd, puesto que esos eran los instrumentos más en boga en aquella época de entre siglos XVI-XVII.

cantores de profesión”⁶². Originariamente estos fragmentos fueron hechos populares y después tradicionales. Sus primeros cantores fueron gentes del campo, gente completamente inculta, “rústicos”, empleando la expresión de Juan de Mena⁶³. (43-44).

Ni la sencillez, la tosquedad o la rusticidad privan a las personas de sus innatas facultades intelectivas naturales ni de su propensión emotiva a las muestras estéticas. En esos casos la intuición suple generosamente las deficiencias de la carencia de una adecuada educación cultural. De esa manera, aunque de modo abrupto, suelen brotar esporádicamente admirables retazos de poesía o de música que, en muchos casos, poseen un sorprendente y deleitable encanto. Este hecho no pasa desapercibido para el compositor; más bien y en todo caso, presta oído atento a este tipo de naturales muestras estéticas que surgen espontáneas; el compositor valora su agraciada naturalidad y les presta atención para transformarlas, desarrollarlas y adecuarlas a una finalidad estética de mayor decoro artístico y de más elevada finalidad socio-cultural.

Es natural que Cervantes conociera los romances por vía doble: algunos por tradición popular, como cualquier otro ciudadano rústico e iletrado; otros, como hombre erudito, los sabría por la lectura de los romanceros, y algunos, sin duda alguna, por oírlos cantar en los conciertos reales de la corte, tanto en Madrid como en Valladolid.

Hemos creído necesarias estas consideraciones preliminares sobre el romance, para que se vea como la música es inseparable de los romances, incluso de los romances cultos o largos, puesto que siendo el metro de ambos el mismo, se cantaban con frecuencia con la misma tonada tradicional, o bien los compositores creaban nuevas melodías. El hecho que nos interesa es que siempre la música va unida al romance. [...] Cuando los personajes de las novelas de Cervantes cantan, no se trata de un canto fingido y artificial, como suele acontecer en el ambiente bucólico de *La Galatea*, por ejemplo, sino que tales cantos corresponden a un ambiente real e histórico, que fue el de la [propia] época de Cervantes. [...]

Los romances que aquí estudiamos son los históricos —mencionados por Cervantes en sus obras, ya tradicionales y populares, ya compuestos por los juglares—, no los escritos por el propio Cervantes. Cuando éste compone un romance que lo hace cantar por boca de algún personaje de sus novelas —y lo mismo cabe decir de los sonetos—, debe suponerse que lo canta con la tonada de algún romance tradicional de todos sabido o también con la melodía de algún sabio compositor de su tiempo, algunas de cuyas composiciones llegarían a ser populares.

La música de los romances no se acostumbraba a imprimir en los romanceros, y hay que buscarla en colecciones como el *Cancionero de Palacio* o en los libros de tablatura de nuestros clásicos vihuelistas y en la obra excepcional *De Música, libri septem* de Salinas (Salamanca, 1592). (44-45).

⁶² Miguel Querol se acoge aquí en esta cita a la referencia que efectúa Ramón Menéndez Pidal en su obra: *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, págs. 415-425.

⁶³ Querol se refiere a *Las Trescientas*, copla 287 (obra editada probablemente en 1.444).

De nuevo aparece mencionada *La Galatea* y el forzado acopio de la música en muchos de sus contextos, algo que hemos reiterado varias veces. En cambio, en la mayor parte de los contextos de las *Obras Completas* cervantinas el recurso de la música suele aparecer con atinada justificación y loable sentido de la adecuación y la oportunidad.

Se hace referencia aquí a la constante correlación entre la lozana inventiva del ámbito rural y la imbricación posterior de estas rudimentarias composiciones en tanto que, toda vez que el compositor ha apreciado en ellas un vitalista dinamismo, las depura y desarrolla para el uso subsiguiente de los ambientes aristocráticos. Por otra parte, cabe también considerar que aquella lozana inventiva de personas del medio rural se generaría en muchos casos desde la rememoración inconsciente de aquel tipo de diseños melódicos que, precedentes y ya adecuadamente cultivados, habrían oído previamente desde las suntuosas fiestas palaciegas. Se produciría así un efecto reversible y mutuo de inter-influencias entre lo rural-popular y lo culto-aristocrático.

En cuanto a la estructura musical, las melodías populares de los romances constaban generalmente de un periodo de treinta y dos notas correspondientes a las treinta y dos sílabas de la estrofa⁶⁴. A nuestro parecer, esta estructura tiene su origen evidente en los himnos ambrosianos, cuyas estrofas de cuatro versos octosílabos se cantan con canto monosilábico. Otros romances más viejos tenían solamente un semiperíodo, siendo la tonada de los versos tercero y cuarto repetición del primero y segundo. También este tipo tiene sus precedentes en la himnodia eclesiástica. Y, finalmente, un tercer tipo, en que las notas únicamente son ocho y se repiten en todos los versos (tal es el romance del Conde Claros), asemejándose, más que a una epístola de contornos, a una lectura recitada, como el canto de la Epístola, y nos da la sensación de una remota lejanía que se pierde en los orígenes de nuestra civilización cristiana. Con estas melodías tan cortas se acostumbraba a cantar los romances, aunque tuviesen más de un millar de versos. Para evitar la monotonía, nuestros vihuelistas intercalaban entre verso y verso breves motivos o semi-frases instrumentales o variaban a trechos el acompañamiento, dando así lugar al género de composición musical que se conoce en la historia de las formas musicales con el nombre de variaciones, o “diferencias”⁶⁵, como los llamaban nuestros vihuelistas. (45).

Probablemente la himnodia eclesiástica tuvo una extraordinaria importancia en la generación de las primigenias formas del arte literario profano. En todo caso, el arte profano primigenio toma aquellas mismas características, especialmente del orden

⁶⁴ Se refiere, obviamente, a la disposición estructural de la estrofa en forma de cuarteto, con los correspondientes cuatro versos octosílabos del arte menor.

⁶⁵ Obviamente, al ser el órgano un instrumento de tan amplias posibilidades técnicas (especialmente del orden polifónico) la forma de la “diferencia” (posteriormente designada como “variación”) alcanzó en este instrumento sus más elevadas cotas técnico-artísticas, especialmente bajo la acción creativa de Antonio de Cabezón (1510-1566).

formal-estructural (significadas, en un principio, en disposiciones de sencillo arte menor).

Sobre unas sencillas normas —que atendían particularmente hacia la homogeneidad del conjunto— se disponía el canto monódico medieval, aplicado principalmente a los tropos, antífonas, himnos, secuencias y diversas partes de la misa, bien que indistintamente estuvieran estas formas compuestas en el estilo silábico o en el melismático. Generalmente en estas pequeñas formas se impuso el estilo silábico (una nota para cada sílaba) frente al complejo estilo melismático (dos o más notas para una misma sílaba) empleado en las diversas partes del *Ordinario* de la Misa. Ocasionalmente también se extendía el estilo melismático con amplios giros melódicos sobre palabras concretas o algunas expresiones cortas, particularmente en aquellos casos como el *Alleluia*, *Amen*, *Ite Missa est*, *Deo gratias*, etc.

Las composiciones profanas del estilo silábico presentaban melodías que marchaban generalmente por grados conjuntos. Generalmente se establecían sobre un reducido ámbito literario, esto es, cuartetos de versos octosílabos. En algunas ocasiones se alteraba el metro octosílabo, bien por exceso o por defecto⁶⁶. Al establecer una parcelación morfológica y sintáctica ofrecen estas composiciones cierta simetría por lo que se les atribuye sobre ellas mismas la propia génesis del estilo estrófico.

Cabe establecer una referencia sobre diversos himnos y secuencias. Todos ellos están dispuestos sobre aquellas características indicadas: cuadratura estructural, versos referidos como base al octosílabo (aunque con extensión o reducción en algunos casos) y absoluto estilo silábico en su tratamiento musical. Especialmente cabe citar el título de varias composiciones de esas antiguas formas poético-musicales del ámbito litúrgico dispuestas sobre la estructura estrófica, especialmente estas cuatro, de tan notable importancia en la liturgia católica:

Victimae Paschali laudes.

Stabat Mater dolorosa.

Dies irae, dies illa.

Veni Creator Spiritu.

El caso de las estrofas del himno *Stabat Mater* es verdaderamente admirable en el sentido por el que se aprecian bien diferenciados sus dos hemistiquios internos en

⁶⁶ Con excepciones que atañen a aquellas consabidas licencias de aceptar una sílaba más en las desinencias del verso sobre palabras esdrújulas o restringir el verso a una sílaba menos en las desinencias sobre palabras agudas.

cada verso, siendo éstos de absoluta paridad métrica (4+4) en sus dos respectivos miembros:

*Stabat Mater // dolorosa
Iuxta crucem // lacrimosa
Dum pendebat // filius*

También en el himno *Salve mater misericordiae*⁶⁷ se establece claramente la sucesión de dos hemistiquios, aunque siempre en relación desigual de 4+6. Por cierto, cabe apreciar la coincidencia en la preponderancia del ritmo trocaico sobre estas dos composiciones.

*Salve Mater // misericordiae
Mater Dei // et Mater veniae
Mater spei // et Mater gratiae
Mater plena // sanctae laetitiae
O Maria.*

A continuación, siempre de manera ordenada, muy metódica, establece Miguel Querol una amplia relación de romances expresamente mencionados por Cervantes en sus obras. La mayor parte de ellos aparecen en *El Quijote* y, precisamente, se sigue en su relación el correspondiente orden sucesivo de los capítulos. Seguidamente también aborda unas referencias a las canciones; pero, en todo caso, éstas pertenecen a diversas otras obras, tanto de novela como de teatro.

I. 3.1.8. LAS DANZAS Y BAILES MENCIONADOS POR CERVANTES

La danza en el mundo es tan antigua como el hombre, y ello es así porque la danza es una necesidad psicológica del hombre. Y precisamente porque es una expresión necesaria del compuesto humano, porque es un arte espacial y temporal a la vez, el estudio de las danzas, mejor que el estudio de otro arte particular cualquiera, conduce al antropólogo a formarse una idea bastante exacta de las diversas culturas y de la idiosincrasia y diferencias étnicas de un determinado pueblo y aun de una determinada época en la historia de la cultura de un mismo pueblo.

Nuestro poeta Maragall⁶⁸, con aquella su nunca superada intuición que perforaba el espesor temporal de los siglos y que asistía como en visión al

⁶⁷ Más adelante (en el Capítulo 7 de esta tesis) nos ocupamos en consideraciones precisamente sobre este himno, referidas al problemático caso en que se establece una errada diéresis para las desinencias sobre la confluencia de *ae*.

⁶⁸ Con toda probabilidad parece ser que Miguel Querol se refiere aquí a Joan Maragall i Gorina (1860-1911). Este hombre fue un notable poeta catalán, representante máximo del movimiento modernista. Produjo una amplia obra poética caracterizada especialmente por una sugestiva imaginación temática y un esmero técnico de especial incidencia en las particularidades rítmicas. De ahí precisamente emana, desde ese esmero y conocimiento del ritmo y por ser ésta la principal área de intersección que lo correlaciona simbióticamente con la música, su incursión en los diversos aspectos de la danza. Sobre ella atisbaría, por

nacimiento de varios ritmos manifestativos de la vida cósmica en su primitiva pureza, escribe, acerca del origen de la danza, estas bellísimas palabras⁶⁹:

“En la danza está toda la representación de la vida generando todo el arte en peso. ¿No veis en ella el esfuerzo con amor que es principio de la vida y la hachón rítmica con que ésta se manifiesta?... Parece que el primer impulso de expansión artística del hombre debió ser la danza: que en su primera percepción de la belleza del mundo (de Dios revelándose en la forma de las cosas) sintió el hombre agitarse dentro de sí todo el misterio de la vida, y no pudiendo contenerlo inmóvil —por sentir que la vida es movimiento— quiso representarlo todo por sí, como superior compendio que se sintió ser de la vida..., e instintivamente alzó la cabeza, abrió los brazos, movió los pies y todo el cuerpo al compás del ritmo sentido dentro de sí, y danzó y cantó en palabras la alegría de aquella revelación primera... En la mujer danzando hallamos el mayor deleite artístico, porque ella nos representa entonces el compendio de la creación”. (93).

La naturalidad de la danza se aprecia en los propios niños incluso en su más tierna edad. Efectivamente, tan sólo con oír un determinado tipo de música automáticamente, como desde un impulso natural interior y coercitivo, se integran los niños en ella y en su particular ritmo (especialmente si es de carácter alegre y desenvuelto) con admirable actitud de instintiva justeza y directa compenetración. ¿Qué nos indica esto cuando, en la mayoría de los casos, estos tiernos niños no habían tenido anteriormente ese tipo de dinámica experiencia...? Nos indica, con bastante probabilidad, que los movimientos rítmicos del niño, adaptados al tipo de música que suena, es una respuesta instintiva e irreprimible que, desde una coercitiva e irreprimible espontaneidad, dicta el inconsciente a la persona.

Probablemente en la remota antigüedad la danza formaba parte del culto religioso. De hecho, así se manifiesta en la *Biblia* al referirse al caso del rey David danzando frenéticamente ante el Arca de la Alianza.

El recato de los Santos Padres de la Iglesia mostraba resistencia a la inserción de la danza en las ceremonias religiosas. De hecho, mucho menos efectista y espectacular era el concurso de los instrumentos y también fueron éstos proscritos tajantemente del culto cristiano tras la caída del Imperio Romano, reservándose sólo el canto llano en sus diversos ritos. En cambio, en determinados países africanos, sobre los que se efectúa y extiende actualmente la evangelización, se ha respetado su

efecto de una fina y sutil intuición más los pertinentes estudios inherentes al caso, todo un proceso histórico, según manifiesta aquí Miguel Querol. La enorme admiración manifestada hacia Joan Maragall, precisamente por este musicólogo de tan acreditada solvencia y severo rigor, confiere una sólida credibilidad sobre el poeta catalán y sus incursiones a los estudios de orden teórico sobre la danza.

⁶⁹ Transcribimos esta cita directamente, tal cual aparece reproducida por Miguel Querol. En todo caso lamentamos que Querol no cite la obra de Joan Maragall desde la que extrae tan preciosísimo testimonio porque, a tenor de esas expresiones, tan eruditas como bellas, se nos suscita la intensa inquietud por conocer la obra en las que se contienen.

natural e idiosincrática tendencia a la danza y ésta ha permanecido integrada en determinados momentos de la propia liturgia.

La danza está muy arraigada en todo tipo de cultura y, de manera natural, está siempre pronta a establecer diversas correlaciones artísticas en los diversos ámbitos. En este sentido, aunque dentro de la cultura musulmana-otomana, la danza ritual de los Derviches de Anatolia es muy sorprendente y digna de especial consideración.

La danza se nos muestra íntimamente asociada a la música. De hecho, poesía-música-danza forman un complejo en el que cada elemento parece la consecuencia del otro. Es cierto que la mejor simbiosis se muestra con la mayor claridad de elementos, esto es, sólo con la asociación de a dos: poesía//música, canto//danza o música—instrumental//danza. Por ello mismo, precisamente aquellas obras que implican sobre el escenario la acción coreográfica del Ballet o de la Mímica, pero en la que los actores no profieren palabras ni tampoco emiten sonidos cantados, ganan por ello mismo en claridad de concepto. Es el caso, entre otros, de *El mandarín maravilloso* de Béla Bartók, *Romeo y Julieta* de S. Prokofiev, *El sombrero de tres picos* de M. Falla y también los tres ballets de I. Strawinsky: *El pájaro de fuego*, *Petrouchka* y *La consagración de la primavera*.

La plena espectacularidad se obtiene, efectivamente, con la integración de los tres elementos en el marco teatral: poesía-música-danza. El problema estriba, en todo caso, en el adecuado sentido de la oportunidad para (durante el transcurso de la obra) hacerlos aparecer de dos en dos, ya que la simultánea presencia de los tres resta claridad al conjunto, esencialmente si se produce la simbiosis del canto—música instrumental—danza. La solución, para garantizar la amena variedad, puede ser, por tanto, la aparición alternada de estos elementos de dos en dos.

Dos casos paradigmáticos de idoneidad en la correlación de los tres elementos cabría conceptuarlos en *El amor brujo* de Manuel de Falla y en la *Carmina Burana* de Carl Orff. En ésta, la clara significación que la obra recibe desde su ámbito teatral⁷⁰ le confiere ese indudable aspecto de objetivación por el que se especifican y determinan, con absoluta y clara diferenciación, la contrastante diversidad de sus caracteres.

⁷⁰ Frente a su primigenia concepción (por la que se adecuaba la obra para la representación teatral (aunque con una acción coreográfica muy especial) lo cierto es que la mayor parte de las veces se recurre sólo a la acción puramente musical, esto es, sinfónico-coral más la participación de los solistas líricos.

La compañía búlgara, integrada por los solistas, coro y orquesta de la Ópera de Sofía, ofreció en Madrid (año 1996) una magistralísima interpretación integral, esto es, con la correspondiente coreografía de la *Carmina Burana*. A la acción musical, lírica y sinfónico-coral, excelente en todos los aspectos, se unió una representación escenográfica de altísima calidad que confería caracteres de absoluta verosimilitud, hasta el punto de remontar al espectador a aquellos ambientes del siglo XII centroeuropeo. Restó brillantez a tan admirable interpretación, en este caso, el terrible problema de la nefasta acústica ya que se dispuso para aquella ocasión el Palacio de los Deportes de Madrid que producía unos insoportables ecos y perniciosas resonancias tras el crudo impacto sonoro sobre el techado metálico.

Precisamente sobre esto cabe remarcar la enorme cantidad de veces que la obra *Carmina Burana* se interpreta en su versión de concierto frente a las exiguas ocasiones en que se ofrece desde su concepción íntegra y originalmente escénica, teatral, hasta tal punto que muchísimos melómanos desconocen que la obra está compuesta originalmente para el ámbito escénico.

La *Historia universal de la danza*⁷¹ es, al mismo tiempo que historia, meditación antropológica, estética y en algunos momentos mística y religiosa. Su conclusión ha sido que la consideración de los ejemplos que nos ofrecen las culturas primitivas “nos lleva al convencimiento de que en esencia la danza es simplemente la vida en un nivel real superior”; es “el rezo de los pies... como lo hizo la bella gitana Preciosa de Cervantes”. Es decir, que es el ritmo de la vida exteriorizada por nuestro cuerpo. Y si de esa concepción general, descendemos a los casos particulares, podemos decir que una danza, por ejemplo, será andaluza cuando su ritmo encarna la vida específicamente andaluza; catalana, cuando corresponda a los caracteres étnicos de Cataluña, etc., y cada pueblo la reconoce y está orgulloso de la suya propia. Así lo escribía⁷² el mismo Cervantes:

“...No os descuidéis
Maldonado, en que sea buena
la danza, porque no hay pueblo
que hacer la suya no ordene.”

Siendo, pues, la danza trasunto de la vida humana, tanto en el aspecto etnográfico⁷³ como en el sociológico, es de sumo interés, para el cabal conocimiento de Cervantes, tener una idea de cómo y cuáles eran las danzas de su tiempo. (94).

Siendo que la música representa de manera directa los inconfundibles e idiosincrásicos rasgos de cada cultura, también la danza manifiesta derivadamente esto mismo, en tanto que es el directo efecto de la correspondiente música. Por ello mismo también rubrica la danza aquellos rasgos idiosincrásicos y peculiares de manera inconfundible. La resuelta y dinámica representación de los diversos tipos de danza, aunque siempre al socaire de la música, tiene el poder de subrayar por sí misma, incluso tanto como la propia música, la especificidad de cada región, remarcando su peculiaridad. España es un riquísimo y claro ejemplo de todo esto. No hay más que evocar las tremendas pero sugestivas diferencias que existen entre los diversos tipos de danza de las distintas regiones hispanas: muñeira, zortzico, jota

⁷¹ Miguel Querol alude aquí a una de las obras de Curt Sachs, eminente musicólogo belga con admirable especialidad sobre diversos aspectos historicistas de la música.

⁷² Se refiere a aquel pasaje de la obra *Pedro de Urdemalas* en la jornada II, dentro del género literario de la novela picaresca.

⁷³ Obviamente, parece que mejor hubiera sido acopiar la palabra “etnológico” más que la de “etnográfico”.

aragonesa, seguidillas murcianas, bolero balear, danzas canarias⁷⁴ o las admirables y diversas muestras del folklore andaluz (con la riqueza añadida del flamenco).

Hay que tener presente la distinción entre danzas y bailes, distinción que el mismo Cervantes hace en el *Quijote* (II, xlviii) cuando dice: “canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida”. En la danza, el ritmo es traducido por todo el cuerpo humano, y encarnado, por decirlo así, en todas sus partes: manos, pies, cabeza, caderas, etc.; constituye un verdadero arte, espontáneo en los pueblos primitivos, refinado y a veces amanerado en los pueblos civilizados. En los primitivos es ritmo vital, biológico, obedece a la moción; en los civilizados es número racional. El ritmo de la vida se presenta un tanto encogido por las riendas de la razón y de los usos sociales.

En los bailes, el movimiento rítmico afecta exclusivamente, o casi exclusivamente a los pies. El movimiento es casi mecánico, ni la vida espontánea y profunda del hombre primitivo, ni la vida mediana y controlada del civilizado aparece en los bailes propiamente dichos. Por esto las danzas, aun en las poblaciones rurales, como muchas veces hemos podido observar, siempre son el patrimonio de algunos pocos individuos de la localidad, a causa de los muchos detalles que hay que observar que requieren cierto talento y facultades, mientras que los bailes son la diversión preferida de la masa inerte y rutinaria. La danza, cuando pierde ritmo vital (ritmo que se manifiesta, como hemos dicho, en el armónico movimiento de todas las partes del cuerpo), se convierte automáticamente en baile. El baile, cuando en determinadas circunstancias aumenta su ritmo vital, se convierte en danza o en orgía, según los casos. (94-95).

Se muestra aquí, veladamente pero de manera implícita e inherente a la danza, la neta diferenciación entre lo dionisiaco precediendo en el tiempo a lo apolíneo.

Lo dionisiaco es espontaneidad, absoluta libertad improvisatoria, sin ningún tipo de recato estético ni reticencia corporal; aglutina todo el arte en una compleja manifestación como un impulso espontáneo: música, poesía y danza. En cambio, lo apolíneo tiende a la esquematización, a la metódica división, a la ordenación y el sometimiento canónico; tiende a la reglada sistematización y supeditación al canon de aquellas funciones que ha segregado e independizado desde el todo absoluto. Una vez efectuada esa metódica división pueden juntarse otra vez, pero ya desde la dotación de una sistematización peculiar en cada una de ellas.

Una muestra admirable de la naturalidad y de la espontaneidad, de pura y absoluta significación dionisiaca, se aprecia en la danza flamenca: en ella se manifiestan en decidida determinación los caracteres raciales, como imponiéndose al canon reglado, como una desenvuelta torrenciosa de sentimientos que se desbordan libremente desde su propio cauce. Un amplio elenco de tipos de danzas flamencas se muestra dentro de la trepidante intersección estética, pero con neto predominio de lo

⁷⁴ La lejanía de aquellas comarcas canarias, aunque de plena y entrañable naturaleza cultural española, ha originado unos rasgos muy peculiares y distintivos en el ámbito de su particular folklore en el que cabe resaltar el conjunto de canto-danza conocido como “isa”.

dionisiaco sobre lo apolíneo. En el otro apartado extremo, puramente apolíneo y elegantemente estilizado, se nos muestra el ballet clásico. Éste tipo de ballet clásico alcanzó —tanto como forma independiente como insertado ocasionalmente en las óperas— cotas de delicada plasticidad, exquisita belleza y hasta de sublime magnificencia en las coreografías que se adicionaban a las obras de aquellos ballets clásicos-románticos de J. Offenbach, L. Delibes, P. I. Tchaikowsky, etc.

La danza, como hemos dicho, implica un verdadero arte, en las vueltas (por hablar en terminología de aquel tiempo), en las mudanzas, en los saltos, floreos, punteados, reverencias, etc.; por esta razón acostumbraban a ser danzas las que sonaban en los saraos de la corte y en las tablas del teatro, donde es lógico suponer que los danzantes fuesen artistas. Pero estos mismos ritmos y melodías se convertían automáticamente en bailes al asimilárselos el pueblo, el cual huye de lo dificultoso y de todo aquello que requiere un estudio y preparación que no ha podido tener. (95).

Aparece aquí una referencia muy próxima en concepto a lo que indicábamos anteriormente (sobre “Los conocimientos musicales de Cervantes”). Por ello considerábamos allí, en nuestros comentarios, que “en aquella época era un signo de notable distinción la destreza técnica en aquel amplio y diversificado conjunto de danzas que conformaban la suite renacentista”.

Particularmente tuvimos una grata experiencia al asistir a un cursillo sobre danzas renacentistas y, ciertamente, puedo afirmar que se trata de una técnica especialmente complicada por cuanto que no basta con efectuar la danza con decorosa corrección y elegancia, siempre sujeto a ritmo, los diferentes pasos de cada danza; además, es necesario atender también a que la aportación particular se adecue, precisa y sincrónicamente, al conjunto formado entre todos los danzantes.

Las danzas en los siglos XVI y XVII eran generalmente cantadas, no a la manera moderna, en que una voz canta y todo el resto lo hacen los instrumentos, sino que primeramente fueron cantadas a varias voces, como cualquier otra canción polifónica; luego se añadieron paulatinamente los instrumentos para sostener las voces, haciendo las mismas notas que éstas y finalmente, mucho más adelante, lograron los instrumentos una muy moderada independencia con respecto de las voces. (96).

Se está indicando aquí el diacrónico proceso por el que las sencillas canciones del pueblo, tras diversas metamorfosis estéticas, acabaron asociándose en un elenco⁷⁵ de piezas cantadas con acompañamiento instrumental y enteramente aptas

⁷⁵ Elenco, conjunto o compendio; en todo caso, su equivalencia hermenéutica es la palabra francesa *suite*; y *Suite* se denominó, efectivamente, ese sugestivo y pintoresco conjunto de danzas cantadas renacentistas. La *suite*, o conjunto regladamente conformado, se disponía con diversas piezas aportadas desde los distintos países europeos, especialmente Francia, Italia, Alemania, Inglaterra y España.

para la danza; después perdieron aquel componente primigenio del canto y pasaron a ser exclusivamente instrumentales. La singular belleza y amena complejidad las propiciaba posteriormente⁷⁶ casi ya más para ser escuchadas que para constituir el fondo de la danza a la que durante tanto tiempo habían servido. En todo caso, en *Quijote*, II, Lxii desarrollamos con notable amplitud todo esto, a efecto de aquella cita cervantina en la que se indica: “¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines?”.

Aunque, según hemos dicho, en toda época y lugar ha habido danzas por ser éstas, en conjunto, una manifestación psico-biológica del hombre, hay que reconocer que en unas épocas las ha habido más que en otras. En la de Cervantes, las danzas tuvieron gran importancia, tanto en el pueblo como en la alta sociedad, y fueron muy numerosas. En la aristocracia, el saber danzar formaba parte de una buena educación, no sólo en España, sino también en las demás naciones europeas. (96).

De nuevo se reincide en este asunto y sobre el distinguido signo cultural que suponía el dominio de los diversos tipos de danza de la *suite*. No estar suficientemente adiestrado en ello suponía un enorme inconveniente protocolario y un menoscabo cultural para cualquier persona de aquellas épocas.

Miguel Querol muestra la relación de las danzas y bailes mencionados por Cervantes y establece así un elenco de hasta 19. Muchos de estos bailes son de carácter marcadamente rústico.

I. 3.1.9. LOS INSTRUMENTOS MENCIONADOS POR CERVANTES. CUADRO SINÓPTICO DE LOS MISMOS

El estudio de los instrumentos [...] nos hará caer en la cuenta de la riqueza de sensaciones y colorido sonoro con que estuvo enriquecida la imaginación de nuestro escritor, gracias a la exacta y adecuada percepción, por parte de su sensibilidad, de los matices y efectos propios de cada uno de los instrumentos citados.

Numerosísimos son los lugares y ocasiones en que la intervención de los músicos instrumentos añade una nota de vida insustituible a las escenas y situaciones. Pero merecen especial atención dos pasajes del *Quijote*, que, por las agrupaciones de los numerosos instrumentos que nombra, constituyen un valioso documento para poder reconstruir el concepto de lo que sería una banda de música en tiempo de Cervantes. (135).

Miguel Querol se refiere aquí a aquellos dos pasajes del *Quijote* II, xix y *Quijote* II, xxxiv. Ciertamente, en estos dos contextos se enumera una extensa relación de

⁷⁶ Desde la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII especialmente.

instrumentos, prácticamente la mayor parte del elenco organológico instrumental existente en aquella época que, verdaderamente, era ya entonces muy extenso y variado y, según los diversos documentos gráficos de aquella época, de evolucionada calidad técnico-mecánica.

Como esta página tiene por objeto ilustrar las obras de Cervantes en lo que a música concierne, citaremos siempre los principales lugares en que nuestro escritor mencione los instrumentos en cuestión, si bien, por razones técnicas y de exposición, agrupamos los instrumentos por familias o, cuando no, por motivos de afinidad rítmica o psicológica, que también las cosas, igual que las personas, tienen sus amistades de preferencia y se juntan entre sí por simpatía. (136).

Probablemente conviene citar los diversos tipos de división que se establecen en la organología instrumental. En todo caso cabe indicar que existen diversos criterios de clasificación para los grupos instrumentales.

Desde un primario y más sencillo criterio se agrupan los instrumentos en tres grandes categorías: cuerda, viento y percusión. La subsiguiente subdivisión establece tres grupos de tipos de cuerda: frotada, punteada y percutida. El viento se divide, a su vez, en viento-madera y viento-metal. La percusión establece dos grupos: instrumentos de entonación determinada e indeterminada.

La clasificación según F.A. Gevaert distribuye los instrumentos en tres complejos grupos: entonación libre, variable y fija. La clasificación según Hornbostel y Sachs, aún más compleja, distribuye los instrumentos en cinco grupos: idiófonos, aerófonos, membranófonos, cordófonos y electrófonos.

Las peculiares características de determinados instrumentos los muestra como más adecuados para mejor traducir la expresividad de los diversos tipos de estado de ánimo, sentimientos, etc. El formidable nivel técnico que se ha alcanzado en nuestros días propicia un notable grado de expresividad en todos los instrumentos, incluso en los de viento-metal⁷⁷. No obstante, cabría distinguir una esencial y más directa aptitud para los diversos grados de expresividad en los instrumentos de viento-madera y, todavía más, en los de cuerda frotada, especialmente el violín, la viola⁷⁸ y el

⁷⁷ Es sorprendente el grado de exquisita versatilidad que en la actualidad se ha alcanzado en la técnica interpretativa sobre los instrumentos de viento-metal. Tanto es así que, mediante un conjunto típico de quinteto de viento-metal son sus instrumentos componentes (trompeta 1ª, trompeta 2ª, trompa, trombón y tuba) muy capaces de acometer las más atrevidas e insospechadas transcripciones, incluso de partituras de orquesta, y ofrecer sobre ellas asombrosas interpretaciones. Por otra parte, el alternativo uso de muy distinto tipo de sordinas y otros recursos técnicos implica la facultad de modificar en extremo las posibilidades del timbre peculiar natural.

⁷⁸ Este nombre es inapropiado ya que, en realidad, se trata de un violín alto (por diferenciación al violín soprano, que acapara en exclusiva lo que es un nombre genérico). Los franceses lo llaman directamente

violoncello. Consideración especial merecen aquellos instrumentos polifónicos (órgano, piano, arpa, guitarra, etc.) cuyas posibilidades expresivas son de una naturaleza muy peculiar.

Hasta un elenco de 36 instrumentos cita Miguel Querol en el inventario que extrae desde el estudio de las *Obras Completas* de Cervantes. En este inventario se muestran desde los instrumentos de un exquisito refinamiento, como el arpa o el órgano, hasta aquellos otros de la más sencilla, ruda y llana rusticidad (como cencerros, matracas y tejoletas), propios para el fondo ruidoso de un acompañamiento meramente percusivo y de áspera tosquedad.

Aunque de remota ascendencia persa y sirio-arábica, el violín conoció en los talleres de Andrea⁷⁹ Amati, en la ciudad italiana de Cremona, un proceso de perfeccionamiento por el que se llegó a producir excelentes creaciones. El violín que aquí se muestra se atribuye al admirable arte de lutería del propio Andrea Amati.

En estos talleres de Cremona se desarrolló sucesivamente sobre la propia familia de los violines (durante todo el siglo XVII) un progreso técnico de construcción de tan altísima calidad que todavía no ha podido ser superada⁸⁰, ni incluso en la propia actualidad, en que se cuenta con modernos medios técnicos tan extraordinarios.

La esplendente sonoridad que aporta a la orquesta barroca la familia de los violines⁸¹ fue posteriormente de decisiva importancia toda vez que la base para la solvencia acústica de la orquesta del futuro.

La escuela de Cremona (especialmente con sus violines Stradivarius⁸²) supone un verdadero hito en la depuración sonora de la familia de los violines. Estos maravillosos instrumentos, que van a constituir la sólida base de la orquesta desde

“alto” (porque lo sobreentienden como violín contralto, frente al violín soprano que denominan directamente como “*violon*”).

⁷⁹ No se conoce con rigurosa exactitud el lugar y la fecha del nacimiento de Andrea Amati, no obstante, parece que ello aconteció en Cremona, supuestamente sobre el año 1520.

⁸⁰ Ya es mucho que se logre un parecido aproximado en las luterías de la actualidad en que, por otra parte, crece notablemente el interés por intentar imitar aquellas maravillosas joyas del siglo XVII. Sobre el peculiar y deleitable timbre de estas joyas del siglo XVII se especula que probablemente se deba, en buena parte, al componente químico. Pero también ahí se abre un amplio marco de especulaciones y diversas hipótesis; entre ellas cunde aquella creencia de que las maderas procedieran de barcos desguazados, o bien que los tableros permanecieran largo tiempo sumergidos en agua que contuviera determinados productos químicos...

⁸¹ Los violines se construyeron en muy distintos tamaños. Los tipos que se consolidaron con el tiempo fueron el violín soprano (llamado violín por antonomasia) el violín contralto (impropiamente conocido en España como viola) y el violoncello. Bajo la misma forma del violín también se construyeron diversos tipos de contrabajos; no obstante, con el tiempo se prefirió retomar para los contrabajos la antigua forma de viola (que ha permanecido hasta nuestros días) para dichos contrabajos.

⁸² En la imagen se muestra el violín Stradivarius conocido con el sobrenombre de “*El Boissier*”, construido en Cremona en 1713 y actualmente propiedad del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, (con N° de Inv. V19).

ahora en adelante, representan sin duda un directo correlato entre su prodigiosa sonoridad (tanto los Amati, Guarnerius, Stradivarius...) y la belleza intrínseca de una forma que se perfiló inteligentemente con un diseño verdaderamente exquisito.



Figura I.1. Modelo de violín Stradivarius.

Lo que realmente resultó definitivo para la calidad técnico-artística de la interpretación fue el cambio radical de la postura interpretativa.



Figura I.2. Escena de músicos en las *Cantigas de Sancta María*.

El hecho de apoyar el cuerpo inferior del instrumento entre el hombro izquierdo y el mentón fue absolutamente determinante y positivo en gran manera.

Este hecho, que se fue consolidando durante el siglo XVI, resultó ser de trascendental importancia puesto que faculta al músico para desarrollar unas enormes posibilidades interpretativas, completamente insospechadas en la cultura árabiga. En todo caso, esta posición del instrumento de cuerda frotada, apoyado entre el hombro izquierdo y el mentón, ya se usaba desde muy antiguo. De hecho, el siguiente gráfico que pertenece a las *Cantigas de Sancta María*, del rey castellano-leonés Alfonso X, ya aparece un músico en esta disposición del instrumento, lo cual le confiere una extraordinaria flexibilidad al movimiento de la muñeca y del antebrazo:

La técnica interpretativa, en cambio, aunque con un lento progreso, fue experimentando una gradual progresión cualitativa merced al saber que se transmite generacionalmente pero, no obstante, justamente a esa peculiar posición se debe el hecho singular de que el violín muestre unas posibilidades interpretativas que rayan casi en lo extraordinario y, en ciertos casos de prodigioso virtuosismo de algunos intérpretes, casi hasta lo inverosímil y fantástico...

El siguiente grabado muestra a Leopoldo Mozart, padre del gran genio de la composición, W. A. Mozart, en actitud interpretativa del violín:



Figura I.3. Imagen del padre de W.A. Mozart tocando el violín.

En la parte inferior se muestra un músico musulmán justamente en acción de tañer también un violín, pero según la antañona postura y vetusta manera. Esta rústica y elemental manera⁸³ de tañerlo anquilosa y coarta la acción mecánico-fisiológica, tanto de la mano con sus dedos como también de la muñeca. Por ello mismo

⁸³ Imagen tomada de la pág. 224 del libro de Patrocinio García Barriuso: *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Larache; Artes Gráficas Boscá, 1941.

imposibilita cualquier atisbo de evolución progresiva en la técnica interpretativa y sólo permite ejecutar un tipo de melodía tosca y de muy escaso ámbito.



Figura I.4. Músico marroquí tocando el violín a la manera árabiga.

I. 3.2. MIGUEL QUEROL GAVALDÁ

LA MÚSICA EN LAS OBRAS DE CERVANTES. ROMANCES, CANCIONES Y DANZAS TRADICIONALES A TRES Y CUATRO VOCES Y PARA CANTO Y PIANO...

Para esta obra⁸⁴ Miguel Querol adopta precisamente el mismo título que para su antecedente obra teórica, la que recién acabamos de considerar en sus más sobresalientes aspectos (o al menos, en los más inherentes a aquellos que muestran mayor afinidad con los contenidos de nuestra propia tesis).

⁸⁴ Miguel Querol Gavaldá. *La música en las obras de Cervantes. Romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces y para canto y piano*; Madrid, Unión Musical Española, 1972.

En una brevísima presentación, antes de describir de manera somera y sinóptica (en sólo dos páginas de su libro) las referencias esenciales de todas y cada una de estas 21 canciones, Miguel Querol indica lo siguiente⁸⁵:

En 1948, con motivo del IV Centenario del nacimiento de Cervantes, publiqué una monografía con el título *La Música en las obras de Cervantes* (Barcelona, 1948). Toda ella no era más que [un] comentario literario-musical a los romances, canciones, danzas e instrumentos citados por el gran escritor a lo largo de su fecunda obra. Con el cuaderno presente se pone al alcance de los músicos una selección de aquellos romances, canciones y danzas que tanto deleitaron el alma profundamente filarmónica del autor de *Don Quijote*. La música tradicional a que las citas cervantinas se refieren abarca los siglos XV, XVI y primeras décadas del XVII. Las líneas que siguen tienen por único fin dar a conocer al lector dónde y cómo están situadas, en el contexto de la producción cervantina, las piezas que aquí se publican. (Págs. V-VI).

En esta otra obra, tras minuciosa y paciente investigación musicológica, Miguel Querol detecta que de las 21 canciones, cuyo texto poético inserta en su obra (y el hecho de que aparecen, todas ellas, en distintos contextos las *Obras Completas* cervantinas), 20 de ellas son preexistentes o coetáneas pero, muy probablemente, ajenas a la particular creatividad poética de Cervantes; al menos eso parece demostrar documentalmente Miguel Querol ya que, efectivamente, respecto a cada una de estas 20 canciones indica el cancionero a que pertenecen y, en muchos casos, hasta el correspondiente nombre del propio autor. Sólo la última⁸⁶ la atribuye Querol al propio Cervantes. En todo caso, estas 20 obras son, o bien pertenecientes a autores de reconocido prestigio o, en todo caso, aparecen integradas de manera reiterada en diversos cancioneros de relevante importancia, aunque bajo el anonimato de su correspondiente autoría.

Así pues, Miguel Querol indica, una por una o, en su caso, (dado el anonimato de su inherente autoría) la pertenencia al correspondiente cancionero. Aparece la referencia de varios autores, compositores todos ellos de las respectivas obras: Luis Milán, Enrique de Valderrábano, A. Ribera, Gabriel, J. Aranés, Luis de Narváez, Diego Pisador y Mateo Romero. Cabe resaltar el caso de Luis Milán, excelente compositor y vihuelista de aquella época; de él se insertan aquí cuatro obras. Sobre la canción Nº 21 indica Miguel Querol lo siguiente:

⁸⁵ Esta brevísima presentación la reproduce también Querol a continuación, en su absoluta integridad, en lengua francesa, para facilitar la mayor difusión internacional de un trabajo musicológico de paciente recopilación y transcripción de verdadera importancia.

⁸⁶ Se trata de la que aparece en *Quijote* I, xliii, “Dulce esperanza mía”.

A diferencia de todas las piezas que anteceden, que son tradicionales y citadas, esta canción⁸⁷ es la única que conocemos sobre versos originales del mismo Cervantes (*Don Quijote*, parte 1ª, capítulo XLIII), puesta en música en los siglos pasados. En realidad [su música] es de mediados del siglo XVIII. De autor anónimo, se conserva en la colección manuscrita de la Biblioteca Nacional de Madrid. M. 3.881.

Se hace referencia, por parte de Miguel Querol, a varios cancioneros en los que se hallan varias de estas canciones: *Cancionero de Turín*, *Cancionero Musical de Palacio*, *Cancionero Musical de la casa de Medinaceli*, *Libro Segundo de Tonos y Villancicos* (Roma, 1624), *Manuscrito 13.230 de la Biblioteca de los Duques de Medinaceli*, etc.

En el transcurso de nuestra tesis⁸⁸ indicamos que muchas de las canciones de aquella época de entre-siglos XVI-XVII se presentaban, en muchos de los casos, en dos versiones:

- Una de ellas era para una sola voz cantante, con el acompañamiento correspondiente de vihuela o de guitarra.
- La otra, obtenida de la anterior versión, plasmaba aquellas mismas líneas abigarradas pero trasladadas (todas ellas oportunamente distribuidas y desglosadas) para la versión del coro mixto a capella y dividida en cuatro o más voces. En todo caso, aquella voz cantante que asumía la melodía principal (en aquella primigenia versión de canto-vihuela) se pasaba después, casi de manera absoluta, al grupo de sopranos dentro de coro mixto polifónico.

Se ha conjeturado reiteradamente, —con bastante buen criterio, según hemos ya indicado—, sobre el hecho de que en muchos casos el procedimiento igualmente podía ser a la inversa, esto es, el de pasar la canción compuesta de manera primigenia para coro mixto polifónico, adaptándola posteriormente para una sola voz con el correspondiente acompañamiento de vihuela o de guitarra.

I. 3. 3. VÍCTOR ESPINÓS

EL “QUIJOTE” EN LA MÚSICA

⁸⁷ Se refiere a esta citada canción, “Dulce esperanza mía”.

⁸⁸ Nos referimos a *Galatea II*. Con motivo de la expresión cervantina: “sólo de un laúd acompañado, canté unos versos”, efectuamos en aquel respectivo capítulo los correspondientes comentarios en el subparágrafo inherente a aquel contexto.

El trabajo teórico⁸⁹ de Víctor Espinós establece y apunta a unos objetivos muy distintos a los de Miguel Querol. En todo caso, el trabajo de investigación de Víctor Espinós es también de un enorme interés y como tal, un punto de arranque de gran valor como orientación antecedente para el tipo de trabajo que se disponga en esa particular vertiente musicológica. No obstante, su naturaleza difiere completamente de los objetivos que nos hemos marcado en nuestro caso; por ello mismo, para el interés particular de nuestra tesis únicamente acopiamos valiosos pero lacónicos fragmentos tanto del prólogo como de la introducción. Por lo demás, el desarrollo de ese trabajo es un extensísimo inventario más que un análisis, (obviamente inviable, aunque sólo fuera somero en este escueto⁹⁰ trabajo de Víctor Espinós) inherente a las obras musicales que se han compuesto desde la creatividad cervantina y, más concretamente, sobre su inmortal obra *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Nada menos que la relación de 187 obras, todas ellas referidas al *Quijote*, aparecen en ese formidable trabajo recopilatorio de Víctor Espinós. Sobre algunas de esas 187 obras se establece un amplio comentario aunque sin abordar aspectos específicos del orden típico en el análisis musical, —cosa lógica, dado el prioritario interés de inventariado cuantitativo de este trabajo, más que del orden analítico sobre cada una de las 187 obras—.

En la mayoría de los casos únicamente se atiende a consignar —en sólo cuatro o cinco renglones, o menos aún en muchas ocasiones...— el título de la obra, nombre del compositor, tipo de género (ópera, ballet, zarzuela, etc.), características esenciales de la obra; pero, de manera invariable, todo ello siempre de manera muy sucinta. En todo caso el propio Víctor Espinós indica el año de edición y el número de páginas de la correspondiente partitura; y poco más...

I. 3. 3. 1. PRÓLOGO DE JOSÉ-MARÍA PEMÁN

⁸⁹ Víctor Espinós: *El “Quijote” en la música*; Barcelona, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1947.

También efectuó Víctor Espinós otro trabajo inherente a la obra cervantina: *Las realizaciones musicales del Quijote* (Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1933.); no obstante, según su propio título indica, se trata de una breve miscelánea (de tan sólo 40 páginas) en la que se comentan 32 obras musicales compuestas sobre diferentes motivos del *Quijote*. La relación oscila desde *The Comical History of Don Quixote*, de Henry Purcell (1694, Londres) hasta la *Ouverture pour un Don Quichotte*, de J. Rivier (1931, París).

⁹⁰ De tan sólo 125 páginas; el resto, desde la página 126 a la 169, se destina a un amplio apéndice en el que se incluyen diversas ilustraciones gráficas sobre las ediciones de obras musicales inspiradas y compuestas desde *El Quijote*.

Consideramos que el Prólogo de José-María Pemán, aun admitiendo su tipo de lenguaje barroco, intrincado y gongorino, tiene un elevado interés exegético sobre el mensaje ético-estético que Cervantes dispone en *El Quijote*. Por ello mismo casi nos ocupa tanto espacio los comentarios dispuestos sobre el Prólogo de José-María Pemán que los que seguidamente establecemos, dispuestos éstos ya sobre los contenidos de la propia obra de Víctor Espinós. Así pues, comenzamos primeramente con los extractos de Pemán, estableciendo sobre cada uno de ellos las acostumbradas glosas y comentarios.

Todo el Quijote es un libro máximamente construido sobre estas dos zonas constantes en nuestras letras: neoplatonismos a lo León Hebreo⁹¹, elementos pastoriles y caballerescos —es decir, aportaciones renacentistas—, alternan, en su edificación, con el versito manchego y aldeano de sus ventas, refranes y regüeldos. Este desconcierto de su dualismo intrínseco, [por] si ya no fuera poco el de la imaginación de sus comentaristas, ha contribuido a darnos, en definitiva, un Don Quijote turbio y desconcertado, de interpretaciones varias. (VIII).

En nuestro criterio, el verdadero y esencial problema, (aunque se acote su análisis desde una concreta directriz en cada caso, como en el nuestro) es, en realidad, la ubérrima densidad conceptual de tan colosal obra manifestada desde tan diversas vertientes. En ella, paso a paso, va quedando retrata la propia humanidad mediante unos rasgos característicos y esenciales que (en las diversas directrices: éticas, filosóficas, psicológicas y humanísticas) permanecen invariables pero siempre vigentes aun con el paso del tiempo. Ése es, verdaderamente, el sólido bastión cualitativo de tan genial obra. Ése es el denso y doble valor de la genial obra, de tan descomunal categoría en que se muestra una amplia diversidad de vertientes pero que convergen en una unidad de sentido superior. Por ello se advierte:

- ❖ La amplitud de facetas y de esas diversas vertientes que anteriormente aludimos, representadas fehacientemente por los caracteres⁹², las cataduras y las peculiaridades de tan amplio elenco de personajes que desfilan en la obra.

⁹¹ Se alude aquí a León Hebreo (1460-1521). Humanista y escritor hispanojudío, se vio obligado a salir de España en aquella infausta y torpe diáspora dictada contra los judíos en 1492, (llamados sefardíes a partir de la expulsión del solar hispano). Su obra neoplatónica, *Diálogos de amor*, tuvo gran repercusión y enorme influencia en los escritores hispanos del siglo XVI.

⁹² Schopenhauer indica sobre este respecto lo siguiente:

La vida del hombre, por muchos cambios que le sobrevengan desde fuera, tiene siempre el mismo carácter y se asemeja a una serie de variaciones musicales sobre un mismo tema. (*Aforismos sobre el arte de vivir*; ob. cit., pág. 33).

Obviamente, aquí no cabe entender esa invariabilidad como firmeza de ánimo, sino meramente como improbabilidad de que se produzcan grandes cambios en la persona, bien en sentido del mal hacia el bien o viceversa. En cierto modo, de igual manera que la fisonomía de una persona es siempre idéntica, también el carácter (positivo o negativo) es de difícil variabilidad. Por eso se indica en el Evangelio que “hay más alegría en el cielo por un pecador que se convierta que por cien justos que hagan penitencia”.

Entre todos esos personajes se da una extensa gradación de valores, virtudes y vicios. Un enorme abanico de actitudes, morales o peyorativas, se manifiestan y en alguna de ellas puede el lector (aunque sea de manera aproximada) encontrar su propio correlato y particular reflejo moral.

- ❖ La absoluta validez y perenne vigencia de la obra frente al paso del tiempo. La auténtica síntesis (muy difícil de captar, dada esa misma extensa variedad y enorme amplitud) la convierte en un monumento del estilo clásico y, por ello, de completa validez para cualquier tiempo y lugar. Otra cosa es que la obra se tome, de manera parcial en cualquiera de sus contextos, como mero entretenimiento y no se atienda a asumirla con profundidad, con la intensa meditación a que ella impele tras releerla muy atentamente...

Continúa indicando José-María Pemán sus impresiones sobre el libro de Víctor Espinós, aunque siempre desde una prosa de recargado y ampuloso estilo:

En la comprensión española del mundo, el “quijotismo” es un toque de luz que ha elevado, no agachado, el nivel de la mirada española, porque de Don Quijote cabría decir, parodiando a San Juan de la Cruz, que, pasando entre las cosas, “vestidas las dejó de su locura”.

Todo el libro es un intercambio de valores entre las dos zonas sobre lo que está construido, y que se cifran en el nombre y apellido del hidalgo. Don Quijote, el más vertical de los héroes, al morir se aplanan y se hace sensato y totalmente manchego; pero, en desquite, la Mancha, la más horizontal de las tierras, se endereza, se yergue, y queda impregnada⁹³ de quijotismo y de identidad. (IX).

Precisamente la locura de Don Quijote es el oportuno filtro a través del que se tamizan las muy diversas actitudes morales de tan gran elenco de personajes. Toda la humanidad queda retratada en esta genial obra. Cada cual puede advertir su propia tendencia en uno u otro personaje. Incluso remontado la locura de su protagonista cabría ver, de manera sutil pero suficientemente definidas, las figuras magnas en dos dimensiones positivas: la puramente humanística, indicada por Aristóteles, aquella que, rozando la utopía, alcanza el máximo nivel en la categoría moral del hombre magnánimo y en la otra, suprema, incomparable y transcendental, referida directamente al propio Cristo —de cuya esencia doctrinal esta tan imbuida la obra cervantina—. En todo caso, también el mensaje evangélico de Cristo, rubricado de amor y de sacrificio hasta el máximo extremo, se tilda y delezna asimismo, según San

⁹³ Nos parece esta expresión una desmesura tanto porque el origen que fija Cervantes para Don Alonso Quijano es meramente imaginario como por el hecho de que, además, sus valerosas andanzas de Don Quijote se efectúan por todo el territorio nacional español y no sólo por la noble tierra de La Mancha.

Pablo, como “necedad para los griegos y escándalo para los judíos”⁹⁴. De hecho, el propio Herodes mandó que se le impusiera a Cristo una vestidura blanca⁹⁵, como signo de locura. Y es que la hipocresía humana, que se lanza con locura de vértigo hacia el abismo de los vicios, trata de loco al que se mantiene firme en sus nobles propósitos éticos y se resiste a condescender ante la cicatera ramplonería. Ése es, probablemente, uno de los más esenciales mensajes que emite Cervantes desde *El Quijote*: la persistencia en los valores éticos, contra viento y marea.

Sólo desde un personaje que deambula en la nebulosa de lo irreal y utópico, en plena locura, puede Cervantes atreverse a preconizar los grandes valores éticos y las esplendentes virtudes impeliendo a ser llevadas a su máxima consecuencia. Sólo desde un loco se pueden personificar y tomar carne real las más preclaras virtudes, lo que, en un mundo materialista e hipócrita, hedonista y superficial, es absoluta y suicida locura. Sólo un loco puede lanzarse a pecho abierto hacia todo tipo de cabal aventura impelido por un nobilísimo corazón que defiende todo tipo de causa justa.

Espinós, de golpe, despliega ante nuestros ojos toda la cantidad enorme de versiones musicales a que ha dado lugar el *Don Quijote*. Ningún tema, después del esencialmente musical de *Orfeo*, ha dado ocasión a más interpretaciones del divino arte. [...] Ahí tenéis, en estas páginas, reseñadas y catalogadas, todas las melodías y arias y cantatas a que han dado inspiración las idealidades de Dulcinea y la sutil locura de su enamorado. La Música viene aquí al encuentro de mi conclusión sobre el “quijotismo, y contribuye a revelarnos toda la línea más renacentista y neoplatónica del gran libro del idealismo español... El mismo

⁹⁴ Cabe considerar aquí aquellas expresiones del papa Benedicto XVI pronunciadas el miércoles 17 de marzo en la Plaza de San Pedro de Roma (*L'Osservatore romano*. Edición semanal en lengua española. Año XLII, número 12 (2.151), 21 de marzo de 2010, pág. 16). Allí se indica lo siguiente:

En la noche oscura de la cruz se muestra toda la grandeza del amor divino; donde la razón deja de ver, el amor ve. [...] En la teología de la cruz de San Buenaventura son una expresión límpida y realista de la espiritualidad franciscana: “Si ahora anhelas saber cómo sucede esto (la subida hacia Dios), pregunta a la gracia, no a la doctrina; al deseo, no al intelecto; al clamor de la oración, no al estudio de la letra;...no a la luz, sino al fuego que todo lo inflama y transporta en Dios” (VII, 6). Todo esto no es anti-intelectual y no es anti-racional: supone el camino de la razón, pero lo trasciende en el amor de Cristo crucificado.

⁹⁵ Efectivamente, así se indica en el *Evangelio de San Lucas*:

Herodes, con su escolta, lo despreció, y por burla lo impuso una vestidura blanca y se lo devolvió a Pilato. En aquel día se hicieron amigos uno del otro, Herodes y Pilato, pues antes eran enemigos. (*Lucas*, 23, 11-12).

Schopenhauer coincide en detectar ese tipo de relación anormal, aquella que une las personas en diversos ámbitos de índole negativa. ¡Como, al fin y al cabo coinciden en la misma renuncia por el esfuerzo hacia lo noble, en consecuencia vienen a asociarse por efecto de la mutua correspondencia en lo pernicioso! Y ya, en esa área común de nefasta correspondencia, comparten el mismo aburrimiento, puesto que con la renuncia a lo noble, abortaron también el dinamismo de la limpia ilusión y, por supuesto, de cualquier tipo de denodada creatividad. Por eso mismo indica Schopenhauer con remarcada y cruda ironía lo siguiente:

No es el aburrimiento un mal digno de desdén: ¡qué desesperación acaba por pintar en el rostro! Hace que los hombres, que tampoco se quieren los unos a los otros, se busquen con ansia. Es el origen del instinto social. (*Los dolores del mundo*; ob. cit., pág. 28).

retablo de mi inmortal paisano Manuel de Falla ¿qué es sino el tema que le sale al encuentro cuando su música, huyendo del teatro, va llegando a purezas casi religiosas?

La magnitud del *Quijote* tienta a muchos a componer música sobre los contextos de su obra literaria. Pero precisamente esa descomunal magnitud aboca a tremendos riesgos, especialmente en el orden de:

- A. Pretender ofrecer una síntesis⁹⁶ absoluta de la obra. Y esto es una completa utopía, dado el enorme calidoscopio⁹⁷ de situaciones, de personajes y, sobre todo, de las diversas directrices que en tan gran densidad se contienen, como ya hemos indicado, (del orden filosófico, moral, educativo, psicológico, costumbrista, histórico, etc.).
- B. Acotar la acción musical sobre algún contexto concreto de la obra. También esto, —que parece en principio una adecuada solución para la creatividad compositiva—, aboca, en realidad, a un grave problema. Éste consiste en la inevitable desconexión que resultará de ello, atentatoria contra una genial obra que, aun en su densa inmensidad y versátil amplitud, establece y guarda unos enlaces lógicos y dispone unos oportunos nexos que no se manifiestan sino sólo desde una general visión de totalidad sobre su amplio conjunto.

⁹⁶ Para el caso cabe citar la obra titulada “Don Quijote”, de Cristóbal Halffter cuyo estreno absoluto tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid el 23 de febrero del 2000. Sobre esta obra (en la revista CD Compact, Año XIV, Nº 131, abril 2000, páginas 24-25), indica Carlos Ruiz Silva lo siguiente:

El concepto de ópera ha variado mucho y hoy es más amplio y libre que en la ópera tradicional. Sin embargo, no estoy muy seguro de que el *Don Quijote* de Halffter sea verdaderamente una ópera. No tanto por el libreto de Andrés Amorós —que se plegó a las exigencias del compositor— cuanto por falta de sentido teatral de la música.

Creemos que Halffter ha acudido hábilmente al reclamo comercial del famoso renombre de tan genial obra para ampararse en él, más que por comprometerse en uno de sus sutiles contextos y desarrollarlo de manera adecuada y coherente. Elige el Capítulo VI, el de la quema de libros, pero sobre él establece una exégesis aventurada, sesgada y arbitraria en grado sumo que muy poco tiene que ver con el auténtico sentido de la obra cervantina en este preciso y significativo contexto.

Lo sorprendente e inaudito es que el propio Cristóbal Halffter parece bastante convencido de que, efectivamente, ha logrado captar la síntesis de la magna obra cervantina; de hecho, así lo indica (en la pág. 46 de *El Mundo*, martes, 13 de enero de 2009) sin ningún tipo de recato con estas expresiones:

Es un Quijote que no cuenta exactamente el libro de Cervantes, sino que extrae la esencia del creador y su obra.

⁹⁷ Ángel Lasanta, en su artículo “Por qué leer *El Quijote*” (Revista *QUIJOTE*: Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias; Madrid, Distrito Universitario de la Comunidad de Madrid, Nº 164, abril 2005, pág. 5) indica lo siguiente:

La gran novela cervantina constituye una magistral síntesis de vida y literatura, de vida soñada y de vida vivida; afirma los más nobles valores del heroísmo; refleja los afanes y penares de la prosa de la vida cotidiana; encarna una imperecedera lección de solidaridad, justicia y amor al bien, como resultado de una capacidad de comprensión de todo lo humano nunca superada ni antes ni después; y es un canto a la libertad, entonado por un genial hidalgo manchego.

I. 3.3.2. INTRODUCCIÓN

Aparece en esta introducción una amplísima referencia a la ancha visión panorámica que la temática literaria española ha ofrecido como argumento musical a la creatividad de tantos compositores de toda época y lugar, antes de acogerse al *Quijote* como tema principal. En todo caso, Víctor Espinós ya advierte en esta misma introducción que ésta es, en realidad, la síntesis de su discurso académico, mediante las siguientes palabras:

El tema elegido para mi discurso de recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1941, fue *“España en la música universal”* una vez admitido, con gran honor para mí en el seno de la docta Corporación. Lo que allí expuse ampliamente, parece discreto condensarlo aquí, con algunas adiciones complementarias, por sustituir un marco oportuno para el cuadro de la música cervantina. (1).

Desde luego, sin falso comedimiento, cabe indicar que sólo el título: *“España en la música universal”*, es de una manifiesta, prepotente y pedante desmesura, y no sólo para establecer un mero discurso⁹⁸, sino incluso para desarrollar un amplio trabajo de investigación.

El Cancionero de Palacio encierra la prueba de que también el pueblo entonaba coplas de sentido tan noble como aquella que dice: “aballemos a Granada—que se suena que es tomada...” Bien lo sabía Cervantes, que hace oír a Don Quijote romances que, de camino y al descuido, lanzan al aire labradores en el atardecer sobre las parameras castellanas; enamoradas endechas de zagales músicos que saben tañer para acompañarlas [con] el morisco rabel, mudéjar luego, y, al cabo, cristiano, “que también por los montes y selvas hay quien sepa música”.

Por fin, ¿no gustaba de pulsar el laúd, con púa material y distinta de su plectro divino, Juan de la Cruz, para quien hasta la soledad hacía sonora?

De intento hemos dejado para esencial mención el Príncipe de los Ingenios de España. Él mostró encendido y reiterado homenaje a la música en su historia de la vida y hechos del Ingenioso Hidalgo, aunque su lenguaje, bajo tal aspecto, no sea tan permanente como el de Lope, tan técnico y adoctrinador como el de Espinel, tan auténtico y crítico como el de Fray Luis, sino al modo de un simple amante del arte divino. En el *Quijote* se lee que la música mitiga los dolores y las amarguras, desenvolviendo la serenidad a los conturbados pechos, en términos mil veces copiados y aducidos. Ahí se aluden y nombran los instrumentos castrenses y los bucólicos y populares. Don Quijote afirma que la caballería andante y la música son inseparables, por lo que los paladines todos, o los más, fueron grandes trovadores y grandes músicos, si bien, —y es preciosa la observación— las coplas de los pasados caballeros, por su asendereado vivir y constante luchar, habían de tener “más de espíritu que de primor”.

⁹⁸ Téngase en cuenta que la lectura adecuada de 25 folios no se puede efectuar en menos de 50-60 minutos... A partir de este dato es fácil obtener consecuencias... La conclusión es que, o bien se tiene una proverbial capacidad de síntesis y claridad de concisión sinóptica o, desde luego, el intento de cumplir medianamente con lo enunciado en el título es meramente ilusorio y utópico...

En todo el *Quijote* se observa un cuidadoso escrúpulo en el empleo adecuadísimo de estos o aquellos sonos instrumentales y vocales para escenas y efectos previstos. Desde la seguidilla, que aun en el parecer de la Dueña Dolorida hace brincar las almas, retozar la risa, desasosegar los cuerpos y azogar todos los sentidos, hasta las “tristes músicas” a tambor destemplado y luctuoso, que acompañan los fúnebres cortejos fingidos en el desencantamiento de Dulcinea. Con ocasión de los dolientes ovillejos de Cardenio, se apunta el influjo del marco en la impresión que puede causar una canción —aparte la “voz y la destreza”—, según “la hora, el tiempo y la soledad”. Cervantes hizo a Don Quijote vihuelista, y aun cantante, “con ronquilla, pero entonada voz”, asignando el arpa a las intervenciones musicales femeninas. En el capítulo xxxiv de la parte segunda, mucho más fértil que la primera para nuestro caso, es donde Sancho, frente a las armonías acompañantes, con “son de una suave y concertada música” formadas, en la cabalgata de embusteros sabios que se sabe, díjole a la Duquesa, alegremente: “—Señora: donde hay música no puede haber cosa mala”. “—Tampoco —responde la dama— donde hay luces y claridad. “A lo que el rústico avisado concluye: “—...pero la música siempre es indicio de regocijo y fiestas”. (6-7).

La indicación del tipo de instrumentos musicales que se dispone en cada caso ya es una muestra fehaciente de que Cervantes tenía una cultura musical de apreciable nivel. Por otra parte, se distingue aquí perfectamente entre música espontánea y música “concertada” puesto que Cervantes tendría, muy probablemente, la amplia experiencia de escuchar aquellas maravillosas composiciones polifónicas de su época, precisamente la época áurea de la esplendente polifonía clásica. En otro sentido, también escucharía, por los diversos caminos de España, airesos cantares populares de todo tipo; en cualquier caso, lo que en estos cantares populares mancaba de calidad, lo cubría la decidida y entusiasta espontaneidad.

Cabe indicar aquí, a efecto de las expresiones “donde hay luces y claridad” el concepto superior de la *claritas*⁹⁹. Ello viene a ser como una directa alegoría de la verdad y la sabiduría (frente a la mentira y el error). A la luz no le molestan las tinieblas; más aún, ellas son precisamente el mejor medio, el pertinente recurso para que mayormente resalte y resplandezca la luz. De hecho, la llama de un sencillo cirio resalta marcadamente en la noche y no bajo el pleno sol del mediodía. En cambio a las tinieblas no le convienen la luz; ésta destruye las tinieblas, las disuelve, las desintegra y las disipa.

Don Quijote, en sus planes para el ejercicio de la andante caballería a que va a dedicar sus potencias y sus sentidos, incluye el decidir (bajo el signo de Cervantes, que es quien elige) un nombre para la ideal y ausente Aldonza

⁹⁹ El concepto supremo de la luz no sólo lo preconiza Cristo sino que él mismo se muestra como la luz; por eso mismo se indica (en el *Evangelio de San Juan*, 8, 13) las siguientes expresiones del propio Cristo:

“Yo soy la luz del mundo: el que me sigue, no andará en las tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida”.

Lorenzo, señora de sus pensamientos, y prefiere el de Dulcinea del Toboso, que no desdecía del suyo, y apréciase de princesa y gran señora, por ser “músico y peregrino y significativo”.

No éste, en efecto eufónico nombre, sino cada palabra, de oro, de la novela, complacía Heine¹⁰⁰ en declamarlas, cantarlas diríamos, a lo largo de los andenes de los jardines de Dusseldorf, y, “así —añade— pájaros, árboles, arroyos y flores, podían escucharme, y tan ingenuas criaturas naturales, que nada saben, como los niños, de la ironía del mundo, teníanlo todo, también, por cierto, y lloraban conmigo los sufrimientos del pobre caballero”. (7).

Ése es, precisamente, el aspecto probablemente más descollante en la obra cervantina: el de la absoluta naturalidad; el de la completa, espontánea y desbordante sinceridad. Por ella se vierten los sentimientos del alma, como desde la plena, idílica y pura inocencia de la infancia; inocencia que, por sí misma, se muestra alegre, sin reticencia ni recato, en sus candorosos y sencillos deleites mientras que, en un sentido complementario, está constantemente en directa sintonía con la naturaleza. Desde su radical aspiración de idealidad, Don Quijote parece haber vuelto, efectivamente, a la inocencia de la infancia¹⁰¹. Sobre este punto cabe considerar las declaraciones de Teresa Rabal cuando expresa lo siguiente¹⁰²: “Volvería ala infancia con los ojos cerrados. Ese sentimiento deberíamos tenerlo todos; creo que nos iría mucho mejor”.

Por encima de tan grandes y diversos panoramas de lugares, personas y situaciones; por encima de lo realista, lo fantástico, lo consuetudinario, lo bucólico, espiritual o amoroso...; sobre todo ello impera la impronta de la espontaneidad, la sinceridad y la naturalidad. En resumen, un desbordamiento de nobleza que apunta, desde la estética, al ámbito superior ético de la magnanimidad.

Cabe constatar aquí, desde esta cita sobre Heinrich Heine, una hiperbólica extensión hacia el ámbito de la prosopopeya, como en pocos casos hemos apreciado.

Cervantes ha ofrecido al arte divino en su obra maestra tan reiterada pleitesía, que parece justo que, salvo la leyenda órfica, que, a partir de Poliziano¹⁰³ hasta hoy, se ha visto feliz o infeliz prisionera de la pautas musicales

¹⁰⁰ Se alude aquí a Heinrich Heine (1797-1856). Probablemente es uno de los literatos más importantes del post-romanticismo alemán. Su producción, aunque con especial incidencia sobre la poesía, es muy versátil y diversa, con extensiones a la narrativa, incluso con incursiones a la filosofía.

Atraído Heinrich Heine por el ideario de la revolución francesa, “*liberté, égalité & fraternité*”, acometió la tarea de analizar los vínculos y nexos culturales entre Alemania y Francia. Residió en París gran parte de su vida y en esa ciudad murió. Por cierto, esa manifiesta prodigalidad en el uso de las comas por parte de Heine nos recuerda directamente al propio Arthur Schopenhauer en su constante tendencia al equilibrio y la estructuración sintáctica.

¹⁰¹ Cristo alude, de manera rotunda e inequívoca, a este concepto cuando indica y exhorta de esta manera: “Si no os volvéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos”.

¹⁰² Indicado en el periódico ABAC del 5 de diciembre de 2010, pág. 76.

¹⁰³ Se refiere a Agnolo Ambrogini (1454-1494), de sobrenombre Poliziano. Compuso obras en tres idiomas: griego, latín e italiano. En su producción literaria destaca la obra *Estancias* y, sobre todo, *Orfeo*.

al pie de ochenta veces, ningún otro mito poético o dramático fuera tan repetidamente puesto en música, íntegro, parcial directa o indirectamente, como el Quijote. (8).

Así es, efectivamente, pero ello no evita al compositor aquel doble riesgo anteriormente indicado, tanto si atiende a la síntesis para obtener una representación general, o bien si acota su acción a unos contextos concretos, con el peligro inherente de la falta de cohesión y de perspectiva.

La obra inmortal de Cervantes Saavedra ha sufrido como ninguna otra fantasía del humano ingenio los riesgos del trasplante. El lienzo, la escultura, la versión sonora, quedan siempre hartos por debajo de la vigorosa humanidad, de la exuberante vitalidad con que revive en nuestro corazón el inefable caballero. (8).

Efectivamente, la obra cervantina, y especialmente *El Quijote*, muestra una enorme amplitud de muy diversas vertientes. Pero esa enorme cantidad de vertientes quedan multiplicadas casi hasta el extremo porque —como efecto añadido de tan genial acción creativa— los diversos contextos se representan, aprecian y adecuan de manera muy relativa, acomodadas bajo la catadura moral y el nivel cultural de cada lector. En todo caso, sí que es una absoluta verdad lo que aquí indica Víctor Espinós. Y es que Cervantes es inagotable en la densidad de cada una de esas vertientes. El más erudito, sutil o psicológico enfoque sobre cada una de estas vertientes no da la suficiente talla cuando se relee atentamente el episodio cervantino que ha motivado una exégesis literaria, un estudio filosófico o una composición musical¹⁰⁴. El pasaje original, aun desde una manifestación sintética, siempre ofrece más, muchísimo más de lo que el más ferviente admirador de la obra cervantina ha extraído y glosado sobre ella... Y es que Cervantes parece asistido (al menos en *El Quijote*) por una misteriosa fuerza intuitiva (prácticamente sobrenatural) que parece superar sus propias facultades creativas. Por ello mismo es absolutamente ridículo que alguien pretenda manifestar la síntesis del *Quijote* en una sola obra (máxime cuando acude a incorporar composiciones ajenas a sus referencias ¡y preexistentes al *Quijote* en más de un siglo!

Hay un mayor acierto de respetuosa adecuación en las producciones meramente instrumentales o sinfónicas; sobre su inconcreción —que es la

¹⁰⁴ El panorama de obras musicales compuestas desde la obra cervantina es inmenso... Y no cesa de incrementarse constantemente. En el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (de Emilio Casares Rodicio y otros; Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, páginas 501-504) se muestra un extenso elenco de obras musicales cervantinas que constituye un amplio inventario y cubre prácticamente cuatro siglos de creatividad musical en este aspecto.

Probablemente cuenta el trabajo del equipo de Emilio Casares con el valioso trabajo antecedente de Higinio Anglés: *Diccionario de la Música*; Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1954. En el mismo, entre las páginas 502-503, aparecía ya, también, una amplia relación de obras musicales cervantinas.

máxima entre las formas musicales— y abstracción orgánicas asiéntase mejor nuestra propia interpretación del personaje o del suceso, [más] que en la realización plástica y corpórea (física presencia, ficción de reacciones humanas, convencionalidad, “farsa”, figurines, “montaje”...; en suma, limitación, cuando no distorsión, del ideal) puédese menguar o envilecer. (8).

Efectivamente, la voluntaria privación del recurso literario convierte y reporta la obra musical a un ámbito asemántico, casi al de una abstracción conceptual. Meramente el título de la obra nos sitúa, al principio, en la pretendida línea argumental. Pero, en otro sentido, casi inmediatamente, el tipo de disposición modal con aquellos giros melódicos peculiares, los ritmos característicos, el oportuno uso de la armonía y el contrapunto, los matices de muy diverso tipo...; todo ello contribuirá poderosamente a manifestar el carácter correspondiente y aún sus diversas y contrastantes variantes. Todo un universo de riqueza sonora y de diversidad tímbrica queda así comprometido para suplir la inexistente semántica y la carencia de significación léxica.

Con todo esto, aun a pesar de la inconcreción hermenéutica, se impele a la imaginación intuitiva del oyente para suplir así los rasgos semánticos inexistentes. La imaginación se aboca inevitablemente a un ineludible nivel de exégesis para intentar configurar y conferir sentido a aquel espectro sonoro. Al propio tiempo la inconcreción hermenéutica (vagamente atisbada pero siempre indefinida, aun contando con la inequívoca significación del carácter) libera al compositor de la obligación de una escrupulosa diacronía en los pasajes. Por todo ello se aminoran desde la música de aquellas “producciones meramente instrumentales o sinfónicas” los dos tremendos riesgos de síntesis o de estricta concreción a que aboca la acción teatral literaria. La orquesta puede ofrecer, por otra parte y a falta de recursos semánticos y hermenéuticos, todo un amplio elenco de procedimientos del orden onomatopéyico que, como complemento a la densa acción instrumental, ayudan a situar y reconocer el proceso sinfónico, sugiriendo y enmarcando de manera muy aproximada el mensaje de los determinados contextos de la obra cervantina.

El grupo de realizaciones musicales de la obra cumbre de Cervantes constituye ya, como exégesis penetrante, un depósito, el cual, por provenir de las más dispares minervas y de los más lejanos climas ideológicos y estéticos, es una nueva y magnífica afirmación de la universalidad no igualada que alcanzó este libro maravilloso. Y no hace falta subrayar la trascendencia cervantina de esta colección, cuyo estudio y examen llenan una entusiasta vocación y la cuarta parte de una vida de trabajo.

Todos los países en que la música ha ascendido a la categoría de arte técnico y propiamente erudito; todas las escuelas musicales conocidas han depositado su manojo de flores líricas al pie del *Quijote*. Por cierto que Debussy, en [la] carta a un amigo, le confiesa haber escrito una página quijotesca, en su juventud, y haberla destruido poco después. ¡Digna de ser lamentada es tal decisión del gran impresionista! (10).

Como no podía ser de otra manera, dada la inmensa genialidad de la obra cervantina, sus contenidos, especialmente de la obra del *Quijote* han inspirado a gran parte de los compositores de todo tiempo y diverso lugar.

Aquí se cita el caso de la destrucción de una composición sobre el *Quijote*, en una obra de juventud de Claude Débussy. Es una pena que ocurra esto que, ciertamente, se reitera en muchos casos y no sólo en el ámbito de la música... El compositor debiera aceptar humildemente que las sencillas obras de la juventud tienen sentido en sí mismas, toda vez que, además, cada una de ellas implica subir un peldaño más en el progresivo ascenso hacia el anhelado nivel magistral. Verdaderamente se debiera conservar todo lo producido porque, aparte de su específico o relativo valor artístico, toda la producción es como una memoria viva de la actividad creativa y, por tanto, de valioso poder histórico-documental. La consideración de toda la obra permite valorar todo un proceso progresivo en la creatividad de cada autor (aparte de constituir, por sí misma, insistimos, un interesante documento histórico).

Es bien notoria la alta aspiración de calidad que los artistas anhelan. Sobre ello cabe indicar que la aspiración de belleza es de tan tensa y afanosa dimensión que muchos de ellos habrían preferido que hubiera desaparecido la mayor parte de su obra creada en aquellas épocas juveniles en que todavía no estaba perfilada su personalidad artística. Sobre este asunto hay casos extremos, entre los que cabría citar especialmente el de Virgilio¹⁰⁵ y el de Mahler¹⁰⁶, en que se radicalizó ese descontento y ordenaron que su obra fuese destruida en su totalidad.

I.3.4. GERARDO DIEGO

CERVANTES Y LA MÚSICA

Gerardo Diego¹⁰⁷ es uno de los más insignes literatos de la Generación del '27. Además de su excelente creatividad literaria cultivó una intensa formación musical y

¹⁰⁵ Por suerte, el insigne Vario desatendió la drástica orden de Virgilio y editó sus obras capitales (*Bucólicas*, *Geórgicas* y la *Eneida*) junto a diversas églogas y epigramas que se recogieron y completaron póstumamente en el *Catalepton*.

¹⁰⁶ Gustav Mahler, en su lecho de muerte, indicó vehementemente a su mujer que destruyera gran parte de su obra; pero, afortunadamente, ésta no accedió a este desaforado y calenturiento requerimiento.

¹⁰⁷ En la obra *Gerardo Diego, poeta mayor de Cantabria*. Homenaje (1896-1996). Edición del Ayuntamiento de Santander, 1996, pág. 123, se indican estas expresiones del poeta:

en la interpretación pianística alcanzó un admirable nivel técnico-artístico. Siendo excelente literato y, a su vez, magnífico músico, pensamos que su opúsculo¹⁰⁸ sobre Cervantes merecía unas oportunas consideraciones.

La creatividad poética de la Generación del '27, bien en su tendencia melancólica o en su contrastante vertiente optimista, se distingue generalmente por una expresión directa y extrovertida que en ciertos casos se muestra con la añadida gracia de una poesía sonora, claramente musical; por ello mismo reclama ser escuchada, frente a aquellas expresiones de la Generación del '98, que más bien sugerían y precisaban el patente y denso silencio para una profunda meditación en que hasta el más sugerente paisaje bucólico parece querer interiorizarse (*Colinas plateadas...*). La expresión de la Generación del '27 es, en cambio, abierta, sonora, colorista y extrovertida. En esto coincide también plenamente, junto a Gerardo Diego, la obra poética de Mendizábal¹⁰⁹;

Yo soy poeta porque no puedo ser músico. Si yo hubiera aprendido el lenguaje de la composición musical y hubiera logrado crearme dentro de él mi metal de voz propio, todo lo que intento decir con la palabra lo hubiera confiado al sonido. La más pura e inaccesible poesía empieza donde la palabra concluye y nace la música.

En principio cabe indicar que son sorprendentes estas expresiones en boca de alguien que alcanzó un admirable nivel en la interpretación pianística; por tanto, no corresponden a un sencillo diletante musical.

Evidentemente, no puede haber más afinidad entre estos sutiles conceptos y las ideas estéticas del propio Cervantes quien, en el extremo y límite de sus posibilidades hermenéuticas, recurre al auxilio de la música para intentar ensanchar un campo expresivo sobre en el que la poesía encuentra ya sus últimas fronteras...

Gerardo Diego (Santander, 1896-Madrid, 1987) es uno de los más grandes e insignes poetas de la Generación del '27. Su faceta musical es en él muy importante hasta el punto de alcanzar alguna influencia dentro del panorama musical en la España del pasado siglo XX. Como conferenciante, pianista, crítico y cronista musical o autor de las notas al programa de la Orquesta Nacional durante casi treinta años fue testigo, a lo largo de casi todo el siglo XX, de los más importantes acontecimientos musicales y protagonista de alguno de ellos acaecidos en España.

Gerardo Diego se relacionó con los músicos más importantes del momento, manteniendo con algunos de ellos (Manuel de Falla y Óscar Esplà, entre otros) una intensa amistad de por vida. Como pianista y conferenciante recorrió gran parte del mundo con un repertorio que abarcaba todas las épocas y estilos; incluso llegó a estrenar en España los *Homenajes a Debussy* y *P. Dukas* de Manuel de Falla en su versión para piano —lo cual certifica la confianza de estos insignes compositores en las facultades interpretativas de Gerardo Diego—. En la Residencia de Estudiantes contacta con sus amigos de Generación con quienes comparte intensas aficiones musicales. La música siempre fue un constante e importante aspecto en toda su vida. Siempre apostó por una poesía musical, plenamente sonora, pues, como él mismo dejó escrito: “La música es maestra de composición y si mis poemas tienen alguna solidez y estructura, a ella se lo deben”. Precisamente desde los conceptos de *solidez* y *estructura* que aquí considera Gerardo Diego se establece la directa y consciente analogía con los elementos básicos y substanciales de la composición musical, esto es, la forma y sus estructuras.

¹⁰⁸ Gerardo Diego: *Cervantes y la música*; publicado en *Anales Cervantinos*, Tomo I, Madrid; Imprenta Viuda de Galo Sáez, 1951.

¹⁰⁹ Se manifestó, de hecho, una constante relación artística entre Federico García Lorca y Manuel de Falla por la que ambos resultaron mutuamente enriquecidos mediante esta estrecha comunicación de ideas y sugerencias estéticas, del ámbito poético-musical. Federico de Mendizábal, por su parte, estableció esta relación artística con el compositor y director Emilio Cebrián Ruiz, especialmente cuando ambos coincidieron en la ciudad de Jaén. Precisamente en la entrevista que José Luís Parrado efectúa a Mendizábal (insertada en el prólogo de su libro de poesía el *Oro del Darro*, indica el poeta lo siguiente:

La Poesía es hija de la Música. La Poesía —en su parte formal—, es orquestar, armonizar; es decir, poner música a la palabra.

por ello se asemeja a la de sus coetáneos pero, primordialmente, por el contenido de su deleitable musicalidad, a la de Federico García Lorca y Rafael Alberti.

Sobre cada uno de los apartados de este opúsculo de Gerardo Diego efectuamos extractos inherentes aspectos de especial relieve; a ellos siguen, según procedemos siempre, nuestros particulares comentarios.

I. 3.4.1. LA MÚSICA ESPAÑOLA EN LOS TIEMPOS DE CERVANTES

Comienza Gerardo Diego resaltando “la valía de nuestra música en la época cervantina”.

Al referirse a la música española de entre-siglos XVI-XVII indica, con bastante acierto y conocimiento de causa, lo siguiente:

Es justamente el momento en que llega al cenit de su esplendor, hasta el punto que puede afirmarse que no la supera entonces ninguna otra música europea en hermosura y espiritualidad. Ni la italiana ni la francesa, que también se hallaban florecientes, la rebasan en audacia y destreza técnica, como tampoco en cumplida maestría. Otro tanto puede decirse de la música flamenca¹¹⁰, inglesa o alemana. Pero había al menos, en cambio, un aspecto en que el genio musical de España superaba al de esos países. Porque nuestra música penetraba más profundamente en la sensibilidad, impresionaba con mayor brío y agudeza, con plasticidad más acusada y patética, el ánimo de quienes sabían pararse a escucharla en la concavidad resonante del templo, en los regios, principescos o heráldicos salones, en los patios o zaguanes de las moradas de las damas e hidalgos, junto a la reja del mesón o en la soledad infinita de los campos. (3-4).

Se ha dicho en diversas ocasiones que la configuración orográfica, las características paisajísticas, los efectos meteorológicos, incluso la climatología..., todo ello contribuye poderosamente, si no a configurarlo decisivamente, sí, al menos, a condicionar el carácter de las personas; y el carácter se plasma tras ello, de manera subsidiaria pero con particular relieve, en la correspondiente creatividad artística.

Especialmente con la personalidad de Federico García Lorca y con Gerardo Diego guarda Federico de Mendizábal la similitud de una formación musical colateral, de modo muy particular con el literato cántabro. También Mendizábal realiza estudios de Piano y de Canto. Precisamente su formación musical le permite realzar los contenidos de sus sutiles conceptos mediante la extrovertida y diáfana sonoridad de su continente poético, con lo que su obra literaria cobra así el atractivo de un especial y añadido interés. Además, de manera adicional, complementaria, la clara conciencia de la expresión musical le permite depurar y exprimir las posibilidades de la recitación mediante una declamación abiertamente musical.

¹¹⁰ En todo caso, durante los reinados del Emperador Carlos V y de su hijo Felipe II, cabe considerar que los mejores músicos flamencos actuaron, durante grandes épocas de sus vidas, en España. Por ello mismo el panorama musical español en esas épocas debió ser de radiante esplendor y sugestiva diversidad.

Las características bravías de la geografía hispana se manifiestan en el carácter de la música, toda vez que aquellas marcadas diferencias se plasman también en los diversos tipos tan contrastantes de creatividad artística.

Se establece ya la relación cervantina con los otros maestros del vihuelismo, Narváez, Mudarra y Pisador. Música esta la de vihuela y de la guitarra que inmediatamente la sucederá en favor y atención de los músicos cultos, de una gran importancia para comparar el florecimiento de la música española, su sustancia racial y el progreso de la técnica instrumental, polifónica y naciendamente armónica con la de los otros países en que florece el laúd.

Al lado de esta música vihuelística, los españoles cultivan la de tecla, y dentro de ella, mejor que el clavicémbalo, el clavicordio y el órgano. También es coetáneo de Cervantes el gran músico ciego Antonio de Cabezón, a quien Felipe II se llevó en su viaje por Europa. [...] El otro ciego insigne, popular al menos de nombre a través de los versos de Fray Luis de León, es Francisco de Salinas, músico especulativo que prestara tanta atención como Cervantes a la música de cantares y romances populares. [...]

Pero si hay algún nombre que se puede situar paralelamente al de Miguel de Cervantes como símbolo de la música española, y hasta por su exacta coetaneidad, es el sublime Tomás Luis de Victoria. [...] Su piedad y su fe eran tan grandes como su ciencia y su inspiración, y por eso los motetes y misas de Victoria marcan el extremo a que pudo llegar la expresión ardiente, patética, inmensamente conmovedora, de la música católica renacentista. Por lo demás, que Cervantes sabía apreciar la belleza, el mensaje divino de la música a *capella*, lo demuestra el pasaje de la comedia de santos, *El rufián dichoso*, en que describe el tránsito de un alma rescatada por el protagonista, Fray Crisóstomo de la Cruz:

Oyéronse en los aires divididos
cerca de voces dulces, de manera
que quedaron suspendidos los sentidos.

Igualmente es comprobable el arte sensible con que Cervantes sabe dividir polifónicamente las voces musicales traspuestas o aludidas a la manera literaria, y las hace sonar a la distancia propicia para darnos la sensación de lejanía o de primer plano, o bien las acuerda maravillosamente en la caja de resonancia de la naturaleza. (5-6).

Cabe aquí evocar el bellissimo poema de Fray Luis de León titulado *A Francisco Salinas*, dispuesto en bellísimas liras:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra mano sabia gobernada.

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es de todas la primera.

Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta,
y entrambas a porfía
mezclan una dulcísima armonía.

En la obra cervantina aparecen muy diversos planos y niveles: narrativo y descriptivo, estilos diversos (directo, indirecto y libre), personajes de pura ficción (como Don Quijote y Sancho) junto a una enorme serie de personajes y ambientes que parecen proceder de la más auténtica realidad, directamente cotejables con la propia época cervantina, diversos relatos superpuestos a modo de pequeñas novelas intercaladas (especialmente en *El Quijote*). Todo ello encuentra una correspondencia musical acorde y pertinente en cada contexto. En todo caso, estos relatos superpuestos no disgregan el sentido esencial de la obra cervantina del *Quijote* sino que, más bien, contribuyen poderosamente a conferirle mayor complexión al tiempo que le aportan un exquisito grado de amenidad en su dimensión realista que engarza perfectamente en el panorama costumbrista general.

Recientemente ha aparecido, (traducida al castellano) una obra¹¹¹ de la literatura del Extremo Oriente de amplia dimensión en la que, de modo similar al *Quijote*, se conjugan amplitud, costumbrismo, diversidad, multiplicidad... Y todo ello apuntando al centro de intersección común y de armónica unidad.

I. 3.4.2. CERVANTES Y EL SILENCIO

¹¹¹ Se trata de la obra *Sueño en el Pabellón Rojo*, de Cao Xuequin (con traducción de Zhao Zhenjiang y José Antonio García Sánchez); Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010). Respecto a ella indica José María Guelbenzu (en *El País Babelia*, 06.11. 210, pág. 6) lo siguiente:

Al fin se traduce al idioma español una obra extraordinaria: *Sueño en el Pabellón Rojo*, de tanta importancia en la literatura china como *Genji Monogatari* en la japonesa o el mismo *Quijote* en la literatura occidental. Es una extensísima narración que consta de 120 capítulos escrita bajo la dinastía Ping del siglo XVIII. [...]

Se nos muestra la vida cotidiana de los señores, atendidos por cantidad de sirvientes, todos ellos encerrados en la mansión que los mantiene aislados de las penurias del mundo exterior. Contiene innumerables historias trenzadas que se muestran como un complejo bordado y el entramado de emociones, sentimientos, pensamientos y actitudes se manifiesta con una riqueza y complejidad universales.

La otra dimensión del relato es la historia de los amores del joven Baoyu y su prima Daiyu. Ambos aspectos, el de la vida social y el amoroso, se anudan en un mismo conflicto: el enfrentamiento entre el asfixiante y tradicional mundo feudal, de un absoluto rigor en el dictado de las conductas, y los anhelos de libertad sentimental e intelectual. [...]

La multiplicidad de acontecimientos es extraordinaria y los mil y un matices de la trama van mostrando la sensibilidad, alegrías y aflicciones de estas vidas cruzadas y ceñidas a un férreo sistema de vida. [...] El mundo creado es muy rico (hay más de cuatrocientos personajes y todos están, en mayor o menor medida, singularizados).

¿Se puede ser músico, se puede ser poeta sin amar el silencio? Miguel de Cervantes no fue ciertamente músico, aunque su sensibilidad armónica era delicadísima, y, como en otras ocasiones hemos acordado y volveremos a recordar, gustaba de toda clase recreos y soledades melodiosas. Pero si se quiere tasar la capacidad musical en un alma de artista, acudid a la prueba del silencio. Poned a nuestro héroe, situadle en medio de un páramo, de una sabana, de una pampa, cuando hasta la misma voz pulverizada de la brisa ha callado sobrecogida. Ya ni el pájaro solitario del carmelita de Hontiveros pía regaladamente. Está solo. Y es el silencio cósmico su única compañía. (7).

Sin el adecuado silencio es imposible la ideación de un proyecto creativo de algún tipo. Cuanto mayor y de más densa envergadura va a ser la obra que se pretenda acometer, tanta mayor y de más intensa necesidad será la etapa de meditación previa que el caso requiere, especialmente en su ideación genética. El silencio es necesario para reencontrarse con la interioridad espiritual. Asimismo, la creatividad musical reclama ese absoluto silencio, particularmente para que broten las ideas temáticas esenciales que van a propiciar, derivadamente, los extensos desarrollos. Desde el silencio, el espíritu reclama intensamente, como con paradójicos pero estentóreos gritos, la inclinación a la creatividad; en cambio el ruido estentéreo desmotiva y anula cualquier posibilidad de positiva ideación y acción creativa.

Hasta los científicos de la NASA parecen haber reparado en el proverbial silencio sideral. Es muy sintomático este dato, especialmente porque podría pensarse que a mayor magnitud, mayor intensidad de ruido. Pero también en eso se establece una correlación entre el macrocosmos sideral y el microcosmos de aquellas personas con dinámicas ilusiones de creatividad que, precisamente por ello, precisan el constante e intenso silencio. Schopenhauer indica sobre esto lo siguiente¹¹²:

En este terreno permanece constantemente la mayoría de los hombres, pues están totalmente desprovistos de objetividad¹¹³, o sea, de genialidad. De ahí que no gusten de hallarse solos frente a la Naturaleza; necesitan la sociedad¹¹⁴ o por lo menos un libro.

¹¹² Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación* I-II; Barcelona, Ediciones Folio, S.A., 2002, pág. 34.

¹¹³ Asombra de especial manera la clara convicción con que Schopenhauer asocia los conceptos de “objetividad” y de “genialidad”, justamente como los entenderá, de manera diferenciada, la más esplendente época de la composición de la modernidad en la primera mitad del siglo XX.

¹¹⁴ Probablemente quepa entender aquí, mediante la adición de estas dos apostillas, lo siguiente: “Necesitan [el barullo de] la sociedad o por lo menos un [insulso] libro. Obviamente, no se refiere aquí Schopenhauer a un libro de considerable calidad, sino, muy probablemente, a uno de esos de precario contenido ético-estético

Cabe apostillar sobre estas referencias del silencio aquella máxima oriental por la que se nos sugiere lo siguiente: “Habla sólo cuando lo que tengas que decir sea más bello que el silencio...”.

I. 3.4.3. INSTRUMENTOS Y MÚSICAS

Cervantes vivió toda su vida con la imaginación una vida pastoral. Toda su obra es como un inmensa y varia[da] sinfonía pastoral, como una sonata bucólica que se inicia con sus versos líricos, con sus nostalgias de cautivo y su idealización amorosa de *La Galatea*, que se va a continuar a través de varias piezas de teatro, que va a interrumpir a cada paso en el *Quijote* y en las *Novelas Ejemplares*, y que le hará soñar todavía, viejo ya y glorioso, con una segunda parte de su novela pastoril. [...]

Los instrumentos bucólicos aparecen constantemente en la prosa o en el verso pastoral de Cervantes. La orquesta de los instrumentos citados por Cervantes es casi la orquesta completa de su tiempo. (Claro está que en aquel tiempo no había orquesta en el sentido moderno de la palabra, equilibrada y profesional; se entiende más exactamente el repertorio organológico del Renacimiento, cuyos componentes suenan, ya solos, ya agrupados caprichosamente). (12).

Se insinúa aquí aquel tipo de orquesta de Claudio Monteverdi que aparecía con extensa profusión de diversos instrumentos pero agrupados aún de manera eventual, generalmente doblando las voces del coro polifónico salvo aquellos casos de sucintas sinfonías iniciales o breves divertimentos en los interludios.

Entre los instrumentos pastoriles, los dos que habían de sobrenadar hasta el tópico posterior de poetas bucólicos y fabulistas del siglo XVII, los consabidos rabel y zampoña, figuran aislados, en pareja o en agrupación de instrumentos repetidos, en múltiples momentos, sobre todo de la novela pastoril. El rabel es el mismo que aún tañen o tañían, pocos años hace¹¹⁵, los zagales de nuestras brañas. (13)

Gerardo Diego manifiesta aquí que ha tenido directa constancia visual de una serie de rústicos instrumentos que muy poco habrían evolucionado desde la propia época cervantina. Y es que cuanto más antañona era la etapa, tanto más lentos eran los procesos de cambio; muy al contrario de la modernidad en que parece acelerarse cada vez más ese tipo de progreso, especialmente en el orden técnico.

Con zampoñas y rabeles, la posible orquesta pastoral no hace más que empezar a constituirse. Luego vendrán entre los instrumentos de cuerda, tañidos a mano o con arco, el laúd, la vihuela, la guitarra, el arpa y hasta la ilustre y mitológica lira. Verdad es que la realidad bucólica es muy relativa. Por eso

¹¹⁵ La expresión “pocos años hace” produce como un impacto en la mente, dada su inusual manera sintáctica. Obviamente, mejor sería la disposición “hasta hace pocos años”, o “hasta hace poco”...

alternarán también entre los [instrumentos] de viento, caramillos, dulzainas, gaitas simples o zamoranas y flautas de los pífaros, chirimías y toda la familia metálica que se muestra más sonora y completa en escenas solemnes de teatro o en apoteosis, fiestas, bodas y cabalgatas quijotiles. Algunos de estos instrumentos plantean pequeños problemas de identificación que los eruditos han resuelto de modo diverso. (14).

En el transcurso de la tesis indicamos que una enorme pléyade de instrumentos fueron introducidos en la península hispánica por los árabes. Otros tipos de instrumentos, que ya eran de general y amplio dominio en toda Europa, fueron también perfeccionados desde aquel esmero y pulcritud árabiga. De hecho, la serie de viñetas que aparecen en las *Cantigas de Sancta María*, del rey Alfonso X el Sabio, son un fehaciente y fidedigno inventario de tan gran diversidad de instrumentos. En todo caso, también entonces existía una neta diferenciación entre los instrumentos musicales del uso en los ambientes aristocráticos respecto de aquellos otros de los ámbitos rústicos y pastoriles. Para el caso se puede admirar el conjunto de instrumentos pintados en la segunda mitad del siglo XV en la techumbre de la catedral de Valencia. Verdaderamente sorprende la exquisita precisión de su esmerada factura técnica y la preciosa y fina delicadeza de detalle de aquel conjunto instrumental.

Todavía en la *Galatea* se añaden entre los instrumentos de percusión las españolísimas castañetas adornadas de coloradas cintas. Sonajas, cascabeles, panderos y panderetes con los atabales, las cajas, y entre los de metal y madera, los clarines, bocinas, chirimías y sacabuches van completando la orquesta posible en las más diferentes agrupaciones. Es interesante observar con cuánta delicadeza acostumbra Cervantes a adjetivar de modo estereotipado u ocasional el nombre de cada instrumento en un buscado matiz de evocación de timbre. Así, los pífaros serán tristes y los tambores roncós, y las cajas podrán estar templadas a lo bélico. [...]

En cuanto al canto coral o monódico entonado por personajes cervantinos, también participa del carácter realista o poéticamente pastoril e ideal del pasaje en que se inserte. Así, los pastores y enamorados cervantescos¹¹⁶ cantan, unas veces sin apoyo alguno instrumental, libremente melódicos, como los pájaros. Pero más frecuente es que se acompañen ellos mismos del laúd, de la vihuela, de la guitarra y aun del arpa, cuando no del rústico rabel. Es curioso que Cervantes no mencionase el clavicordio y sí, en cambio, el clavicémbalo por boca del pícaro Loaysa. [...] Por otra parte no nos debe extrañar la facilidad con que los personajes no profesionales de la música saben acordar y tañer sus instrumentos, empezando por Don Quijote. No hacía falta ser un perfecto cortesano, según las reglas de Castiglione y de Milán, para poseer la técnica elemental de un instrumento de cuerda. Esto era corriente en [aquella] época de mayor afición y cultura musical que la nuestra, aunque quizás no tanto ni con tanto primor como pudiera deducirse ingenuamente de la destreza de los galanes y pastores de Lope, Montemayor o Cervantes, tan diestros en tañer como

¹¹⁶ Es chocante esta palabra de “cervantescos” puesto que parece peyorativa o, cuanto menos, despectiva. Mejor hubiera sido acudir a aquella otra, más acostumbrada y asumida, de “cervantinos” y, si verdaderamente se deseaba utilizar aquélla, bien pudo reservarse para referirse a aspectos más rudos.

capaces de improvisar una glosa o de desahogarse en un soneto con artificio de legítimos hijos de Apolo. (14-15).

Se incide de nuevo en referir la cantidad de instrumentos musicales al uso en aquella época. También se indica el admirable sentido de la oportunidad de Cervantes para disponer precisas adjetivaciones y adecuados epítetos a los instrumentos o su tipo de acción interpretativa, según el caso, el ambiente y la circunstancia.

En la medida en que progresan los tiempos y sus avances técnicos y científicos avanza también la enorme y extremada diferencia cultural entre las personas. Y es que solamente el mero hecho de intentar acopiar sobre la propia formación la herencia recibida requiere un notable esfuerzo en cada persona, esfuerzo que asume una ínfima minoría. Esto mismo se refleja en el mundo del arte que, desde luego, requiere una especial sensibilidad y un compromiso estético superpuesto a la propia profesión. Muchos lo solucionan desde una cómoda alineación esnobista, soslayando la necesidad de la auténtica formación cultural que los abocaría a un nivel crítico responsable pero comprometido e incómodo; por ello se van convirtiendo los auditorios en aplauditorios con que se calma superficialmente la gazmoña conciencia estética del fin de semana... Pero la inmensa mayoría de la gente ni tan sólo eso...y mucho menos atender al compromiso de cantar en el coro de la parroquia o del barrio, o tocar un sencillo instrumento...Por ello indica con sobrada razón Gerardo Diego que era aquella "época de mayor afición y cultura musical que la nuestra".

I. 3.4.4. DANZAS Y BAILES

Si los personajes de Cervantes son tan buenos tañedores, ¿qué decir de su disposición y entusiasmo para el baile? Es costumbre en los que tratan de esta materia empezar haciendo la debida distinción entre la danza y el baile, valedera en nuestro idioma, tanto para la época de Cervantes como para cualquier otra. Cervantes casi usa ambas palabras indistintamente; pero es evidente que la danza alude para nosotros a un estado más elaborado, culto y aristocrático de la primera materia popular que es el baile. En la obra cervantina, danzas coreográficas, complicadas, alegóricas y pantomímicas aparecen en las grandes ocasiones y son descritas con todo lujo de detalles. Pero los ojos y los pies de Cervantes se van irremisiblemente tras los pies y meneos de los bailes plebeyos, entremesiles y gitanescos. [...]

Son los bailes los que hoy y siempre interesan más a cuantos se aficianan a las cosas de España. España es el paraíso de los bailes, la meca del salero, el garbo y la sandunga. Y esto desde tiempos prerromanos. (17).

Aquí distingue Gerardo Diego entre danza y baile; no obstante, aún cabría establecer tres tipos para diferenciar adecuadamente en este arte una gradación cualitativa:

- En primer lugar cabe conceptualizar el *ballet* como forma selecta y depurada que puede alcanzar extremos de excepcional belleza y singular virtuosismo. Pero la aptitud para tal actividad requiere, en principio, unas condiciones físicas muy especiales y una carrera de unos contenidos técnico-artísticos de extrema complejidad (aunque de escasa valoración por parte del vulgo). El *ballet* se asocia directamente al tipo de música correspondiente. No obstante, la aparición de los ballets rusos de Sergei Diaghilev en la época moderna vino a revigorizar y actualizar esta antigua forma y a manifestarla, partiendo desde sus peculiares contenidos estéticos, como una prodigiosa revelación artística de la primera mitad del siglo XX, especialmente por la perfecta compenetración que en ella se efectúa entre la música, la danza y la mímica.
- La danza ocuparía un segundo nivel cualitativo. El hecho de alcanzar un estimable nivel en la danza también requiere, además de las dotes físicas indispensables, un arduo trabajo de capacitación. Cada región del planeta tiene sus correspondientes tipos de danza. La enorme diversidad y disparidad son, en sí mismas, el directo reflejo de los enormes contrastes entre las diversas culturas; basta evocar aquellas danzas del Medio o del Extremo Oriente y compararlas con las de cualquier otro lugar del planeta. En todo caso, España es, en sí misma, (según hemos ya indicado) un amplio y contrastante florilegio de diversidad de diferenciadas danzas que muestran, en ellas mismas, el notable contraste cultural de sus regiones.
- El baile es ya algo prosaico. Basta evocar el tipo de bailes callejeros que se producen en las verbenas populares con motivo de las fiestas patronales...; y nada digamos de los estentóreos bailes discotequeros de la actualidad...

Cervantes fue un amigo desinteresado y constante de la música. Digámoslo con la palabra precisa en toda la plenitud afectiva, amorosa, del término, tal como la emplea, por ejemplo, Cervantes para hablar de sus amores. Cervantes fue un aficionado, esto es, un enamorado de la música y del baile. Palabras tuyas son éstas: “porque la experiencia me demostraba que la música compone los ánimos decompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu”. [...] La música, aun siendo triste, es menos triste que las tristezas y congojas del corazón. Es el bálsamo que cura o al menos alivia las penas del alma, lo mismo que las criaturas teatrales o novelescas de Cervantes que para el mismo Miguel de carne y hueso. Porque como dijo el buen Sancho a renglón seguido de su notada sentencia ante la Duquesa: “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”. [...]

Miguel de Cervantes, aficionado a la música y no profesional. Él no era músico. En sus estudios probablemente no figuró la música, como no fuera en ciertas nociones muy elementales. No es un experto en especulativa musical pitagórica como el maestro León. No cursó lecciones de música bachillera con sus mutaciones, diapentes, género enarmónico o cromático y demás faramalla técnica, como su rival Lope de Vega, gran amante también de la música y quizá

músico práctico, que tanto gustaba de exhibir su fraseología del oficio. La devoción de Cervantes por la música, ya lo he dicho, fue desinteresada. Pero su sensibilidad acústica —melódica, armónica, polifónica y, sobre todo, rítmica— le procuró sin duda goces muy intensos, que se reflejan en las músicas, los coros, los cantares lejanos y melancólicos, los donairosos bailes y esos éxtasis de silencio de sus nocturnos y soledades, el siempre adjetivado de “maravilloso” silencio de los campos o de los hidalgos aposentados. (21-22).

En estados de intensa tristeza la música viene a ser, efectivamente, un especial y candoroso consuelo. Al disponerse una música de carácter triste, —en directa sintonía para aquellos casos luctuosos o intensamente melancólicos—, el deleitable recurso sonoro viene a constituirse entonces como una especie de amistad entrañable que acompaña en la pena y la comparte con la persona sufriente. En cierto modo la música cumple aquella indicación de San Pablo por la que aconsejaba estar alegre con el jubiloso y triste con el abatido. Y eso mismo realiza oportunamente la música. Hasta en eso se advierte la íntima correlación ético-estética de la música. Y eso mismo lo entiende perfectamente Cervantes a aportar el correspondiente tipo de música para cada caso, según la pertinente necesidad.

I. 3.4.5. MÚSICA INSPIRADA EN LA OBRA CERVANTINA

De dos clases puede ser el homenaje que un músico puede tributar a un poeta o escritor. Hacer cantar sus palabras mismas, revistiéndolas de melodía y casi siempre de ambiente armónico o trabajo desarrollado de composición. O sin pedirle prestadas palabras, componer obra de música sin letra, sinfónica o de cámara, pero declaradamente sugerida por alguna obra concreta o episodio de su vida. Como Cervantes fue mucho más genial en prosa que en verso, nada tiene de extraño que en el general naufragio en que se han hundido tantas páginas de música del siglo XVII se hayan perdido las relativamente escasas nacidas para cantar en música los versos de Cervantes. En cambio, tenemos noticia de que los músicos no esperaron a que Cervantes muriera para inspirarse en su obra. De 1610, que sepamos, data la referencia más antigua que tenemos de una aplicación musical a la obra más cervantina de todas, al *Quijote*. [...] Se nos describe animadamente la máscara¹¹⁷ del triunfo de *Don Quijote de la Mancha*” hecha con tan buena invención, que dio mucho que reír a todos”. (23),

Gerardo Diego se refiere aquí, en un principio, a dos diferenciados tipos de acción creativa del compositor:

- ❖ El hecho de tomar algún poema y establecer sobre él la correspondiente composición. En este primer caso son innumerables las acciones creativas en el panorama mundial de la composición. Prácticamente se establece desde los

¹¹⁷ Se representó dentro de la Relación de las Fiestas que hizo el insigne Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca, con motivo de la beatificación de San Ignacio, con música de Alonso de Salazar; fue impresa la partitura en Salamanca ese mismo año.

remotos tiempos de la antigüedad y se extiende hacia todos los lugares aunque con muy notables diferencias cualitativas y caracterológicas. Se podrían citar desde las cantatas de J.S. Bach hasta la Carmina Burana de Carl Orff, aunque atendiendo también, de manera especial, a la ópera y a los diversos géneros menores teatrales.

- ❖ Otro tipo de composición cabría establecerlo especialmente en la música programática, de manera especial en el poema sinfónico¹¹⁸. Para el caso cabría citar, entre tantos, el poema sinfónico *Los Preludios* que Franz Liszt compone sobre una de las *Meditaciones poéticas* de Alphonse de Lamartine. En todo caso, en los poemas sinfónicos no se pretende a toda costa efectuar un seguimiento sistemático de la obra en su estricto y riguroso decurso diacrónico¹¹⁹. En muchos casos solamente se acopia la idea substancial y se desarrolla con relativa independencia.

Seguidamente muestra Gerardo Diego en su trabajo la referencia de una sucesiva cantidad de obras compuestas desde la inspiración de las obras cervantinas. Con todo ello se manifiesta su doble formación: filológico-literaria y musical. Por ello mismo se evidencia en él un profundo conocimiento de la obra cervantina y el sólido juicio crítico sobre la manera en que sus contenidos (especialmente sobre *El Quijote*) han sido aprovechados como fondo argumental para diverso tipo de composiciones en el ámbito musical, tanto en España como en otros diversos países.

¹¹⁸ La producción sobre este género, aun siendo extensa, es limitada en comparación a la inmensa cantidad de obras musicales compuestas sobre fondo literario.

¹¹⁹ La música programática tiene sus lejanos orígenes en la entraña misma del ritmo y del timbre, sobre la propia validez de estos factores como básicos elementos onomatopéyicos.

Desde la propia “infancia” del arte musical se ha intentado suscitar la sensación de una batalla mediante ritmos impetuosos o con especiales efectos tímbricos; se han usado determinados efectos u onomatopeyas para reproducir musicalmente cantos de pájaros, fragor del viento, rumor del oleaje, etc...

Aunque existen muchísimos antecedentes, el más concretizado musicalmente lo constituyen las *Sonatas Bíblicas* de J. Kuhnau (1660-1722); no obstante, el *Capricho sobre la lejanía del querido hermano* de J.S. Bach es considerado por F. Liszt como el verdadero inicio de la música de programa.

Son también notables en este sentido las aportaciones de F. Couperin con *Los jardines floridos*, *El ruiseñor en celo* y *Los pequeños molinos de viento*; J.Ph. Rameau compuso *Los suspiros*, *La gallina* y *El canto de los pájaros*.

Las cuatro estaciones de A. Vivaldi, que ofrecen una representación de la naturaleza a través del hombre (presentando también, desde este hecho, un anticipado avance “impresionista”) muestran una nueva dimensión psicológica de la descripción, dirigida hacia una interiorización del programa.

Beethoven aún ofrece una fuerte descripción efectista en *La batalla de Vitoria* (en que describe un combate entre ingleses y franceses) pero con la *6ª Sinfonía* abre un nuevo horizonte a la música de programa que pasa con ello de la “descripción efectista” a un plano de “sensación expresionista”. En esta *6ª Sinfonía (Pastoral)* se asocia el programa (de interiorizada expresión naturalística) a los movimientos tradicionales de la forma sinfónica.

I. 3. 5. BEGOÑA LOLO

Congreso Internacional sobre *Cervantes y el Quijote en la Música*

La aportación de Begoña Lolo es de admirables contenidos y de gran importancia, al menos en su tarea de dirección y recopilación de las ponencias de aquel Congreso Internacional sobre *Cervantes y el Quijote en la Música*, celebrado en Madrid, en el año 2005. El trabajo de organización, selección y ordenación de las diversas ponencias efectuadas en ese Congreso Internacional supone una interesante aportación para el conocimiento de los diversos estudios y las más variadas composiciones musicales cervantinas que se han efectuado en el transcurso del tiempo, desde aquellas de principios del propio siglo XVII hasta los albores del siglo XXI. Todo el conjunto de aquellas ponencias, que apuntaban a diversas vertientes aunque desde el denominador común del *Quijote* como materia inspiradora de estudios y composiciones musicales, fueron recogidas y publicadas en un valioso libro¹²⁰ editado posteriormente en el año 2007.

En realidad, no todas las ponencias se refieren estrictamente a los contenidos e interrelaciones musicales que aparecen en *El Quijote*. Algunas de ellas aluden a los contenidos de las *Obras Completas* cervantinas aunque, obviamente, con especial incidencia sobre la inmortal novela quijotesca. Incluso algunas ponencias tratan de aspectos específicos que se apartan algo de las líneas generales del congreso para atañer a aspectos colaterales, incluso de interdisciplinariedad¹²¹, como el asunto del desconocimiento¹²², (casi general...) del glorioso personaje y su obra, aspectos puramente literarios que impelen a la creatividad compositiva musical, al tratamiento de la guitarra¹²³ en la época cervantina y en su obra literaria, etc.

Dentro de la aportación de este amplio elenco de personalidades aparecen muy diversas vertientes que se diversifican en un amplio florilegio de cuestiones. En todo caso puede considerarse que sobre tres de estas ponencias se significa y enmarca,

¹²⁰ Begoña Lolo y otros: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Daganzo (Madrid); Ministerio de Educación y Ciencia. Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

¹²¹ Precisamente al ámbito de la interdisciplinariedad alude claramente la propia Begoña Lolo (en la página 15 de la Introducción de su obra, antes citada).

Efectivamente, el trabajo sobre el que sustenta la ponencia de Stéphan Etcharry, *Cervantes y el Quijote en la obra pedagógica, literaria y musical de Henri Collet*, es una clara muestra que, junto a otras (como, por ejemplo, la ponencia de Bénédicte Torres: *Don Quijote, ¿un andante caballero bailarín?*) se intercalan, a modo de extensiones interdisciplinarias, dentro de la orientación general del referido Congreso Internacional (*Cervantes y el Quijote en la Música*).

¹²² Ponencia de Florencio Sevilla: *Cervantes: un perfecto desconocido*.

¹²³ Ponencia de Germán Labrador López de Azcona: *La guitarra y Cervantes: la caracterización de un registro sonoro cervantino propio del siglo XX*.

de modo bastante representativo aunque de manera sintética, el amplio abanico de referencias y consideraciones sobre las composiciones musicales efectuadas sobre el *Quijote*. A nuestro modo de ver, las tres ponencias siguientes ofrecen un panorama bastante representativo de los esenciales objetivos que se procuraban conseguir desde el Congreso Internacional:

- ❖ Jean Canavagio: *Don Quijote pasa el Pirineo: Algunos hitos de una nueva recepción (1615-1700)*.
- ❖ Begoña Lolo: *Cervantes y el Quijote en la música española (siglos XVII-XIX). Una difícil recepción*.
- ❖ Yvan Nommick: *El Quijote en la música del siglo XX: metamorfosis, fantasías y nuevas visiones*.

En todo caso efectuamos extractos únicamente sobre los comentarios de Carlos Alvar y de Begoña Lolo porque, precisamente, sus contenidos se ajustan especialmente a las concretas directrices de nuestra tesis.

Cabe objetar que el título de algunas de las ponencias es verdaderamente sugerente pero que, en cambio, el desarrollo de sus contenidos no está a la altura de lo esperado o, cuanto menos, no responde adecuadamente al sugestivo y pomposo enunciado de su correspondiente título, o bien lo liquida con premura y manifiesto laconismo. Para el caso cabe citar el título de una parte de la ponencia de Mara Lacché (páginas 443-461 de este libro recopilatorio) por la que se enuncia: “Don Chisciotte, l’eterno femminile e l’istinto dionisiaco”. La expresión “l’eterno femminile” la estimamos absolutamente inadecuada¹²⁴ ya que, por más que con voluntariosa flexibilidad concedamos a su autora la intencionalidad que ella verdaderamente pretende, en realidad puede (y, probablemente, debe) interpretarse como “eterno femenino”; y ello alude de este modo, inevitablemente, a connotaciones de afeminamiento. En realidad, y desde la moderna mentalidad, debiera haberse indicado “l’eterno femminista”, (el eterno feminista); con ello se entendería directamente el denodado defensor de la dignidad de la mujer. Pero ocurre que la segunda parte del enunciado, esto es, “l’istinto dionisiaco” (el instinto dionisiaco) es todavía más confusa por cuanto que el sutilísimo concepto de lo dionisiaco lo reduce estrictamente

¹²⁴ La expresión “l’eterno femminile” parece provenir de aquella deleitable vocación admirativa que Dante manifiesta hacia la mujer en su *Divina Comedia* y, al propio tiempo, de la intensa valoración que sobre esta obra proto-renacentista de Dante manifestaba el propio Goethe. Ortega y Gasset (en su obra *El espectador*) también acude a la consideración de este concepto, precisamente en la evocación de aquella relación sublime entre Beatriz y Dante.

a la lacónica expresión¹²⁵ siguiente: “sul ritmo della *jota* aragonese, dopo l’esplosione dionisiaca dell’ultimo ritornello”. En todo caso, no pretendemos rebatir y escatimar la adjetivación “dionisiaca” puesto que, el carácter bravío, desenvuelto y fogoso de la copla de jota (y, mucho más aún, aquel tipo de excitante e impetuosa danza que sigue a la copla) evoca directamente ese aspecto de vehemente, calurosa y frenética espontaneidad, típica del ámbito estético dionisiaco¹²⁶. Pero lo que objetamos aquí es, precisamente, el empleo de un vocablo de amplia, abstracta y densa significación estética cuando muy bien pudo haberse sustituido por otro de menor intensidad o, al menos, más concreto y adecuado al caso.

Al final, en la Parte V, aparecen las aportaciones de seis distintas personalidades que, en su conjunto, vienen a definir lo más sobresaliente de la creatividad musical sobre la obra cervantina de la última época, finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

En resumen, desde la apreciación de los contenidos de las diversas ponencias se deduce lo siguiente:

- Probablemente algunas de ellas ya existían con relativa anterioridad a la convocatoria del Congreso Internacional y se impelió a sus autores a que las presentaran, dada su concerniente contigüidad temática con el enunciado básico del Congreso. Muchas de estas ponencias habrían tenido anteriormente una destinación peculiar y, por ello mismo, sus contenidos aparecen un tanto forzados respecto a la línea fundamental de este Congreso.
- Otras, ciertamente, parecen elaboradas, ex profeso, para tan importante evento pero se advierte en algunas el marchamo de la premura y la improvisación.
- En todo caso, son pocas las que abordan directamente la cuestión por la que Cervantes recurre constantemente a la música en su acción literaria. Generalmente se elude la confrontación directa con el propio Cervantes y se recurre, casi de manera general, a enfocar la visión musical particular desde aquella otra por la que los respectivos compositores han efectuado su creatividad sobre los contenidos del *Quijote*. Dicho de otro modo, se atiende a los contenidos musicales del *Quijote* a través de la intermediación, esto es, del

¹²⁵ Begoña Lolo y otros: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, ob. cit., pág. 458.

¹²⁶ Precisamente en el comentario que establecemos sobre el primer extracto de *Quijote*, I, ii: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra ...”, nos da pie a establecer una disertación sobre las características peculiares entre la contrastante dualidad dionisiaco-apolínea. Allí consideramos las peculiaridades de cada una de estas dos figuras, —simbólicas, paradigmáticas y representativas—, de la estética y la necesidad de su tenso contraste para que, desde ello precisamente, se genere la necesaria tensión que confiere dinámico vitalismo al arte.

filtro de las diversas partituras de los diversos compositores realizadas sobre temas quijotescos.

Con todo ello no pretendemos soslayar el inmenso mérito y los excelentes frutos obtenidos desde ese Congreso Internacional. Sólo apuntamos a indicar aquí, de manera respetuosa pero crítica, las líneas generales por las que se encauzaron las diversas ponencias y la convergencia en esa, diríamos, meta-valoración del *Quijote en la Música*. En realidad ha ocurrido que tras el nobilísimo intento de acercarse más a la creatividad cervantina, (en este caso, precisamente desde la acotación monográfica del *Quijote*), se cumple justamente lo que Florencio Sevilla indicaba en su propia ponencia¹²⁷:

Cervantes y su obra literaria —queremos decir—, desde la *Galatea* al *Persiles*, pasando por los dos *Quijotes*, las [Novelas] *Ejemplares*, el *Viaje del Parnaso* y las *Comedias y entremeses*, por más que sometidos a permanente acoso y disfrute intelectual de unos y otros, siguen representando, afortunadamente, todo un enigma en muchos sentidos, a la vez que un verdadero desafío crítico acaso imposible de superar.

Las últimas expresiones de este párrafo de Florencio Sevilla, sorprendentes en su enorme acierto aun dentro de tan marcado laconismo, nos dan la auténtica clave de la obra cervantina, especialmente del *Quijote*, en tanto que:

- A. Cuando a una obra, además de crearse por parte de una persona de altísimo nivel intelectual y de reconocida nobleza, se añaden a esto los componentes de abierta sinceridad, encendido entusiasmo y vibrante cariño, a todo ello parece que se le suman todavía, como merecido premio, otros diversos valores desde el misterioso poder del inconsciente como, entre otros, la introspección psicológica, la nítida clarividencia y la sutil intuición¹²⁸. La obra alcanza así unos niveles cualitativos inconmensurables, inabarcables, dadas las

¹²⁷ Ya nos hemos referido, muy recién, a esta ponencia de Florencio Sevilla: *Cervantes: un perfecto desconocido* que aparece insertada en la pág. 61 a 87 de la obra recopilatoria de Begoña Lolo sobre el citado Congreso Internacional.

¹²⁸ A esa inmensa capacidad intuitiva, probablemente insospecha en su enorme densidad hasta por el propio Cervantes, parece referirse Francisco Corrales Fernández en su artículo “El ‘baciuelmo’ o la realidad oscilante”, (Revista *QUIJOTE*: ob. cit. pág. 11) cuando indica:

Los celosos exegetas de *El Quijote* siempre han dudado de tan humildes pretensiones argumentando bien falsa modestia del creador, bien genialidad inconsciente de un artista cuyas palabras ocultan mucho más de lo que muestran. Esta novela, por tanto, antes que una parodia humorística, sería un universo casi infinito sembrado de ideas inexploradas que aguardan la llegada de su descubridor, tal vez a la vuelta de un capítulo, quién sabe si camufladas entre dos frases. De suerte que hoy, *El Quijote*, más que un libro, se tiene por una enciclopedia de ficción que recopila buena parte del pensamiento occidental moderno. El problema consiste en saber cuándo la exégesis interpreta al autor y cuándo muta en un pretexto para que el intérprete ponga en boca ajena un pensamiento que sólo a él corresponde. [...] Cervantes, un adelantado a su tiempo, ha resuelto el mundo en puntos de vista.

innumerables vertientes, de muy distinta naturaleza, que ofrece para los diversos enfoques analíticos.

- B. El resultado de todo lo anterior ofrece el asombroso efecto de que entre el autor y la obra, de manera mutua y reversible, se logra alcanzar, —mediante esa suma o relación simbiótica y aunque de manera abstracta—, aquel sublime nivel de magnanimidad al que se refiere Aristóteles en su *Ética*¹²⁹. Efectivamente, la esencia última, el concepto sintético que se obtiene en una condensada valoración final es, ciertamente, el de aquella idea de magnanimidad que apunta ya, en último recurso, al bien absoluto.
- C. Esos proverbiales niveles de magnanimidad aparecen reiteradamente personalizados de manera singular (por fortuna para la humanidad...) en muy diversos casos. Entre todos ellos cabría remarcar, al menos como lacónica muestra representativa, la obra filosófica de Platón y Aristóteles, la artística del Greco y Velázquez, la de J.S. Bach y G.F. Händel, la de W.A. Mozart, L.v. Beethoven y G. Verdi; pero también la de aquellos arquitectos de las sublimes catedrales góticas de los siglos XIII-XIV o la de Antonio Gaudí..., o la tan maravillosa (como casi anónima...) creatividad de tan gran pléyade de científicos...
- D. Por todo ello, intentar expresar, incluso desde la más capacitada y meticulosa acción analítica, los contenidos de transcendencia espiritual del Greco, la magnitud de la *9ª Sinfonía* de Beethoven, la complejidad de la teoría de Darwin, la intensidad del pensamiento de Kant, la misteriosa intuición de Einstein, el misticismo secular implícito en la Sagrada Familia de Gaudí, o la inmensa densidad del *Quijote* es tarea completamente utópica o, peor aun, de manifiesta y soberbia desproporción... Solamente desde el hecho de focalizar el análisis sobre el *Quijote* en concretos aspectos (filosófico, moral, educativo, psicológico, costumbrista, histórico, musical...) se advierte prontamente (tanto con mayor apriorismo cuanto más noble y comprometido es el intento) la utópica y desorbitada pretensión por lograr expresar tan gran caudal de conceptos e ideas que allí se contienen; y aún esto, insistimos, tras haber focalizado y acotado el análisis sólo sobre algún aspecto muy concreto sobre aquel inmenso poliedro cilíndrico a que nos referíamos al principio...
- E. En resumen, sólo cabe asentir junto a Florencio Sevilla y converger con su acertada expresión (la de “un verdadero desafío crítico acaso imposible de superar”) referida a cualquier tipo de acercamiento a la personalidad cervantina

¹²⁹ Aristóteles: *Ética*; Alcobendas (Madrid); Editorial LIBSA, 2001, págs. 103-109.

y a su magna obra del *Quijote*. Por tanto, incluso acopiando el mejor denuedo, avalado por una reconocida capacidad intelectual y un inmenso cariño, cabe indicar que es completa utopía pretender discernir y agotar los contenidos de tales obras. En todo caso ocurre que, en el acercamiento a la obra de cualquiera de esas magnánimas personalidades citadas, nos aparece que el intento por tumbar un pino para que se nos aclaran los inherentes conceptos, sólo ofrece como resultado en que, tras el corte de ese pino, aparezcan inhiestos cien o más de ellos en un tupido bosque de desafiante densidad y amplia dimensión... La solución para la ineludible perplejidad es la inteligente humildad para aceptar ese mismo hecho y, en todo caso, entender honradamente, como Antonio Machado, aquella apropiada expresión poética que encierra tan densa verdad:

Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

En todo caso, el Congreso Internacional organizado por Begoña Lolo (y plasmado posteriormente en la admirable obra antes citada) parte netamente, desde una línea genética antecedente de aquel trabajo que, con ímprobo denuedo y varios años de tenaz investigación, realizó Víctor Espinós. El Congreso Internacional viene a ser, por tanto:

- Una especie de amplio desarrollo desde el trabajo precedente de Víctor Espinós y también, en parte, del de Miguel Querol.
- Es bien evidente esa ascendencia, particularmente desde Víctor Espinós sobre la que se efectúa una muy notable extensión como también de actualización y moderno enfoque de la cuestión. En todo caso tanto el aspecto de la extensión como el de la actualización abren amplísimos cauces de posterior desarrollo para los diversos enfoques de la obra cervantina durante el transcurso del actual siglo XXI.
- Obviamente, ese notable intento de desarrollo del estado precedente de la cuestión de literatura-música ha contado con el acierto de aunar, de manera mancomunada, los diversos enfoques de un amplio número de autores.
- Entre esos diversos enfoques que, tras el Congreso Internacional, pueden efectuarse sobre la obra cervantina cabe considerar la ampliación al estudio de las correlaciones de literatura-música sobre el resto de las *Obras Completas* de Cervantes.

I. 3.5.1. PRÓLOGO DE CARLOS ALVAR

De Carlos Alvar¹³⁰ es este significativo Prólogo en el que se sintetizan los contenidos de este libro.

A continuación extractamos las referencias de mayor interés.

Muy pocos años después de que apareciera la primera parte del *Quijote* empezaron las creaciones musicales sobre la obra de Cervantes: de 1610 es la anónima¹³¹ máscara salmantina. El 3 de febrero de 1614, cuatro meses antes de que apareciera la traducción francesa de César Oudin, los señores de Santenir asistieron a un ballet de *Don Quijote*, probablemente en el Louvre. Luego, no cesan las noticias acerca de diversas adaptaciones o elaboraciones, como la mascarada de 1625 con el tema de la entrada de nuestro caballero en Francia. (11).

Parece bastante lógico el hecho de que la obra del *Quijote* sorprendiera desde poco después de su publicación. Probablemente las intrincadas peripecias de la pintoresca y famosa pareja suscitaron un vivo interés por tomarlas como referente argumental para acciones teatrales derivadas, entre las que se encontraba también la música y el ballet.

El reflejo, cada vez más lejano, de la obra de Cervantes se mantiene de forma continua en todas las temporadas musicales de las cortes más destacadas y de las ciudades más relevantes durante el siglo XVIII y el XIX, de Lisboa a San Petersburgo, de Madrid a Copenhague.

No extraña que los especialistas hayan dedicado su atención a la presencia de la música en la obra de Cervantes, por la variedad de testimonios que transmite de los más variados registros; del mismo modo que tampoco sorprende el interés que han despertado las numerosas recreaciones posteriores: difícilmente se puede encontrar una obra literaria que haya dado lugar a una descendencia musical más abundante y más duradera. Bastaría ahora recordar los relevantes trabajos de Víctor Espinós o de Miguel Querol Gavaldá, fruto del IV Centenario del nacimiento de nuestro escritor. Pero la riqueza polifacética de la obra de Cervantes y la variedad de su sucesión no caben en un par de monografías. La prueba de ello es el volumen que ha recogido la Prof^a Begoña Lolo con el esmero que la caracteriza.

En efecto, tenemos aquí el resultado de los trabajos de un congreso al que acudieron los máximos especialistas de todo el mundo: casi cuarenta artículos pasan revista sobre aspectos generales en unas ocasiones, o sobre detalles más concretos en otras, acerca del significado que han tenido Cervantes y su obra en la música desde el [propio] siglo XVII hasta nuestros días.

¹³⁰ Carlos Alvar asumió el cargo de Director del Centro de Estudios Cervantinos.

¹³¹ Aparte de no indicarse la autoría de esta obra (puesto que, obviamente, aquí se manifiesta el anonimato de su autor), tampoco se indica, al menos, el título de esta obra, porque también, por el mismo sentido, se desconoce... En todo caso, sería de especial importancia (al menos en su aspecto anecdótico, independientemente de la supuesta elementalidad de la obra) conocer su título y su autor, precisamente porque (siempre según criterio de Carlos Alvar), sería la primera obra musical que encabezaría la inagotable lista de las posteriores producciones musicales efectuadas sobre la sugerente e inmortal obra del *Quijote*.

Por si fuera necesario, este libro nos ayudaría a comprender la importancia de la simbiosis del texto y su elaboración musical para la creación y difusión del mito. (11-12).

En estos tres párrafos se resumen aspectos generales muy interesantes que cabe establecer, respectivamente, en los siguientes puntos:

- Interés, cada vez más creciente, que suscitó la general obra cervantina del *Quijote*, rebasando fronteras de todo el mundo.
- Incidencia de la música en las *Obras Completas* de Cervantes con la motivación que desde ellas se extrae para impeler sucesivas composiciones de todo tipo.
- Indicación de los trabajos de Víctor Espinós y de Miguel Querol Gavaldá, que no ya sólo son pioneros en su enfoque sino verdaderas y básicas referencias para todo tipo de trabajos posteriores en orden a los contenidos musicales de la obra cervantina.
- Referencia a la actividad de Begoña Lolo como propulsora del citado Congreso Internacional.

I. 3.5.2. INTRODUCCIÓN, DE BEGOÑA LOLO

Poco se ha escrito sobre el tema de la recepción musical de la obra de Cervantes y en particular del *Quijote* en la musicología. Esta precariedad se ha mantenido con algunas honrosas excepciones casi desde la celebración del IV Centenario del nacimiento de Cervantes (1947), momento en el que se produjo una eclosión de publicaciones que hacían augurar un futuro prometedor en consonancia con la dimensión universal de nuestro literato más reconocido. Los trabajos de Sedó Peris Mencheta y Juan Givanel i Mas (1947), orientados desde el punto de vista del corpus catalográfico de ediciones, sirvieron para abrir un camino muy interesante en la que ya dejaban constancia de la existencia de un nutrido número de obras en forma de libretos, folletos y textos que habían sido creados para ser puestas en música. [...] A estos trabajos pioneros se sumaron dos obras de relevancia, me refiero a *La música en Cervantes* de Miguel Querol que, sin ser propiamente un estudio sobre la recepción, lanzaba una llamada de atención sobre la música y la danza presentes en la obra de Cervantes, incorporando al final un breve catálogo de cien obras organizadas por géneros sobre el literato y su obra como tema de inspiración, muy en consonancia con la obra de Espinós, a quien rendimos homenaje en estas líneas. (13).

Como vemos, el reconocimiento de admiración y gratitud de Begoña Lolo es, en buena lógica, mayor hacia Víctor Espinós que hacia Miguel Querol; y esto, obviamente, no es porque se estime en menos la admirable obra de Miguel Querol sino, sencillamente, porque la obra de Víctor Espinós supone una base más próxima respecto a los objetivos generales sobre los que se encauzó el Congreso Internacional

que ella dirigió en el año 2005. Estos objetivos generales se conducían en orden a los siguientes aspectos:

- ❖ El Congreso (lo mismo que la obra de Víctor Espinós) se refieren exclusivamente a la relación entre *El Quijote* y la música.
- ❖ Ambas vertientes, el Congreso y Víctor Espinós, inciden considerablemente en indagar e inventariar la mayor parte posible de obras musicales que se han compuesto desde las referencias contextuales del *Quijote*, soslayando casi completamente el resto de la producción sobre sus admirables *Obras Completas*.
- ❖ Al abarcar tan gran cúmulo de obras (siempre incompleto, porque constantemente aparecen nuevas obras inspiradas en *El Quijote*, más aquellas cuya existencia se ignora...) queda poco margen para acometer una función analítica sobre todas estas obras inventariadas, ni siquiera para intentarlas sobre un reducido pero selecto elenco de ellas, por más lacónico y circunspecto que fuera el correspondiente intento analítico.

En todo caso, aunque anteriormente ya nos hemos referido oportunamente a ello, hay que remarcar y establecer entre ambos autores la siguiente y necesaria diferenciación:

- A. La magistral obra de Miguel Querol se caracteriza por la profundidad y el rigor en su método, calando sutilmente en los contenidos de las *Obras Completas* de Cervantes en tanto que sus diversos contextos atañen a los distintos aspectos musicales.
- B. En cambio, la obra de Víctor Espinós, también de gran importancia, se extiende al amplio plano del cúmulo cuantitativo, con especial interés en inventariar la máxima cantidad de obras musicales compuestas, según hemos indicado, exclusivamente sobre *El Quijote*, soslayando todas las demás obras cervantinas. En la obra de Víctor Espinós se elude cualquier intento de sistematización analítica y, en todo caso, el interés de su obra (claro y directo antecedente de las ponencias tratadas en el Congreso Internacional dirigido por Begoña Lolo) se conduce hacia anécdotas y circunstancias que entornaron la creación de la obra desde la inspiración cervantina, así como los diversos avatares anecdóticos de sus correspondientes ediciones y estrenos sinfónicos o líricos en diversas ciudades.

Cabe considerar que, dada la portentosa envergadura del *Quijote* (y la de su insondable magnitud si a esto se añade la consideración de las *Obras Completas*)

cualquier tipo de trabajo que sobre Cervantes se aborde resulta siempre incompleto, aun acotándose los objetivos y encauzándolos en una concreta especificidad, como en el caso de Sedó Peris Mencheta y Juan Givanel i Mas, Miguel Querol, Víctor Espinós, Susanne Flynn, Bárbara Esquivel Heineman, Begoña Lolo o, para el caso, éste de nuestro particular trabajo, desarrollado con la mejor voluntad e intenso cariño en la presente tesis.

Particularmente agradecemos intensamente el trabajo de Miguel Querol, especialmente en lo inherente al Capítulo I (aunque también en el II y en el III capítulos) de su obra ya que, precisamente en una línea paralela y muy similar se desarrolla nuestra tesis; por ello mismo hubiéramos deseado una mayor extensión especialmente en ese Capítulo I de la admirable obra de Miguel Querol.

Después de Espinós, y en contra de lo que hubiese sido lógico, el tema pasó prácticamente desapercibido en las décadas siguientes con algunas excepciones como el artículo de Gerardo Diego o el de Óscar Esplà, hasta llegar a la realización de la tesis doctoral de Susanne Flynn, *The presence of Don Quixote in music* (1987), clara deudora de los trabajos precedentes y más tarde por el original trabajo de Bárbara Esquivel Heineman, *Don Quijote's sally into the World Opera* (1993), centrado en el estudio de libretos de ópera y con cuya inestimable presencia hemos podido contar en esta obra. (14).

No nos extrañan, en modo alguno, esas amplias lagunas que se han detectado respecto al compromiso por acometer el estudio y análisis sobre los contenidos musicales de las *Obras Completas* cervantinas. Lo que hay de extremadamente sugerente y deleitable en ellas encuentra confrontado, en otro sentido, el directo contrapunto de un denodado esfuerzo. Los contenidos musicales que se nos muestran en la obra cervantina con una sorprendente naturalidad (excepto el caso de *La Galatea*, con una presencia muchas veces forzada del recurso musical), se nos yerguen densos en su concepto y, además, abriéndose siempre al compromiso de una necesaria e ineludible extensión intercultural (lo que aboca a un inevitable ámbito interdisciplinario). La música es el resultado lógico de las diversas situaciones de muy distinto tipo; por ello se entrelaza su cometido con muy distintas áreas de las que el elemento sonoro es, en muchos casos, un mero continente. Y el continente está al servicio de unos complejos contenidos que van más allá de la música pero que resulta ineludible acometer puesto que se asocian con ella en indisoluble simbiosis. Música y mensaje conceptual, continente y contenido, se imbrican simbióticamente de manera deleitable pero, en el otro extremo, abocan también a una ardua capacidad de estudio y de sutileza analítica y, por ineludible extensión, a un compromiso interdisciplinar.

Era evidente que el tema necesitaba una urgente recuperación, no sólo por ser Cervantes nuestro literato de mayor proyección universal y *El Quijote*

patrimonio cultural sino, y sobre todo, porque la historia de la música se encuentra plagada de un elevado número de obras que sobre tan loable novela se han ido escribiendo a lo largo del tiempo en todos los países, independientemente de las diferencias culturales o históricas, en todos los tipos de manifestaciones artístico-musicales (ballet, ópera, zarzuela, poema sinfónico, sainete, pantomima, cantata, villancico, etc.). (14).

En realidad, más que una recuperación, lo que se ha producido en ese congreso es un intenso aldabonazo, siempre oportuno sobre el asunto, ya que la suma de todo ese amplio elenco de trabajos (en forma de ponencias de muy dispar naturaleza) poco hace avanzar en el campo específico de la concreta investigación sobre el componente musical en la obra cervantina. Nada digamos de las otras múltiples vertientes (tantas veces indicadas sobre los diversos ámbitos del orden filosófico, moral, educativo, psicológico, costumbrista, histórico, etc.) que reclaman a voz en grito un similar tipo de intensa y concretizada investigación en cada una de estas áreas.

La edición de este libro, que inaugura a su vez una colección, responde en su mayor parte a los trabajos que en su momento fueron presentados en el Congreso Internacional *Cervantes y El Quijote en la Música* (Madrid, 2005). Era la primera vez que se celebraba un congreso sobre esta temática, lo cual no dejó indiferente a nadie y abrió la vía de una profunda reflexión sobre las carencias y preferencias que se establecen dentro de la musicología a la hora de establecer¹³² los temas que son merecedores de nuestro interés en términos de investigación. Como no podía ser de otra manera, la interdisciplinariedad estuvo y está muy presente en toda la obra, no sólo por el hecho de haber contado con algunos trabajos específicos de literatura procedentes de renombrados especialistas en la materia, sino, sobre todo, porque difícilmente se podría haber abordado esta temática sin tener siempre presente que el elemento generador parte del estudio de la obra cervantina y su recepción, aplicación, adecuación o transformación, si se prefiere, a lo largo del tiempo en la creación musical. (15).

La indicación sobre que “la interdisciplinariedad estuvo y está muy presente en toda la obra” incide directamente en nuestro criterio y, verdaderamente, apunta a un hecho esencial en la obra cervantina, esto es: la densidad de vertientes culturales de todo tipo que, al propio tiempo y para mayor complejidad, se entreveran constantemente. Y esto ocurre, obviamente, también sobre la presencia de la música.

Interdisciplinariedad, pues, es la palabra clave si hubiera que resumir en una sola expresión la densa riqueza contenida en la obra cervantina así como su directo complemento, —la constante imbricación y entreveración de ideas y conceptos—, siempre orientados desde una estricta lógica. Precisamente todo ello es lo que llena de pasmo y desbordada admiración al lector de las *Obras Completas*. Especialmente desde la lectura del *Quijote* automáticamente se piensa: ¿Cómo es posible que una

¹³² Aparece aquí una crasa redundancia (sobre la palabra “establecer”). En realidad esta segunda vez pudo haberse sustituido por alguna palabra de significación analógica, como “seleccionar”, “elegir”, “escoger”, “remarcar”, etc.

obra de tan intenso y complejo calado llegue directamente al alma tras el filtro contradictorio de tan pintoresca y esperpéntica pareja?

La obra se ha estructurado en cinco grandes apartados con la intención de dar una visión de conjunto. Se abre el libro con el estudio de la recepción de Cervantes y la novela del *Quijote* dentro del campo de la literatura, enfoque que sirve para centrar el tema y poder comprender mejor posteriormente cómo se realiza este proceso dentro de la creación musical. En este sentido es esclarecedor el estudio de Florencio Sevilla al abordar el desconocimiento que todavía se tiene en la actualidad sobre la biografía y la figura del literato, planteando la necesidad de revisar los criterios que se están aplicando en las ediciones críticas¹³³. (15).

El conocimiento detallado de la biografía¹³⁴ de Cervantes asombraría a la opinión general. Pero muy probablemente, causaría inmediatamente un estupor generalizado el tipo de vida de hombre noble y magnánimo que resultó ser, en realidad, Don Miguel de Cervantes. Su tipo de vida sobria y austera, la directa correlación en su noble modo de entender la vida y su correlato absoluto con el mensaje moral implícito en su obra no es, precisamente, el mayor reclamo para el tipo de la hedonista y amodorrada sociedad actual. Ésta se muestra excesivamente tendente al irrefrenable consumismo, la ramplona superficialidad, el descarado materialismo y la carencia no ya sólo de intenso compromiso ético práctico, sino incluso ignorante de un mero concepto teórico sobre la gradación de valores morales y el correspondiente organigrama de las virtudes. Por ello mismo hasta encuentra tensa resistencia hacia la inclinación a unas tendencias estéticas dignificantes para la persona humana. En este sentido indica Schopenhauer lo siguiente¹³⁵:

Toda noble y sabia inspiración difícilmente encuentra ocasión para mostrarse, para obrar, para hacerse oír, mientras que lo absurdo y lo falso en el campo de las ideas, la insulsez y la vulgaridad en las regiones del arte, la malicia y la farsa en la vida práctica, reinan sin repetición y casi sin solución de continuidad.

No sabemos, a ciencia cierta, en qué sentido manifestaría San Agustín aquella lapidaria expresión sobre que “el mal no existe; meramente es ausencia de bien”. El caso es que el mal se hace bien presente en demasiadas ocasiones y sobre excesivas

¹³³ De nuevo, aunque en tan corto espacio, se incurre en una evidente redundancia con la palabra “críticas”. En todo caso mejor quedaría esta frase de la siguiente manera: “necesidad de revisar los conceptos que se están aplicando en las ediciones críticas”.

¹³⁴ Sobre este asunto cultural, ilustrativo, indica Jaime Balmes (en su obra *El criterio*, ob. cit., pág. 100) las siguientes consideraciones:

El conocimiento de la posición particular del escritor, de su conducta, moralidad, carácter, y hasta de su educación, ilustran muchísimo al lector de sus obras.

¹³⁵ Arthur Schopenhauer: *Los dolores del mundo*; ob. cit., pág. 22.

formas¹³⁶ y, en cualquier caso, siempre deja sus crueles secuelas en las personas de manifiesta honorabilidad y aún, tanto más, en los de magnánima disposición anímica.

I. 4. DISQUISICIONES FILOSÓFICAS Y ESTÉTICAS INHERENTES A LA OBRA CERVANTINA

I. 4.1. MIGUEL DE UNAMUNO

VIDA DE DON QUIJOTE Y SANCHO

Ricardo Gullón, en la interesante Introducción que establece sobre la obra¹³⁷ de Unamuno referida a Cervantes, aporta¹³⁸ interesantes comentarios. Algunos de ellos son muy relevantes y, por tanto, es importante extractarlos y glosarlos convenientemente.

Se supone al lector un mínimo de competencia: conocer la novela cervantina y no desconocer el arte y el pensamiento de Unamuno, ni su afán de inmortalidad. Esto último explica la atracción por figuras novelescas como la de Don Quijote y Sancho, llamados a no morir, portadores de alguna manera del espíritu del creador. En la creación sobrevivía Cervantes y tal ejemplo de supervivencia no fue perdido para quien siglos después caminará otra vez con los mismos personajes. (7).

Dentro de tan breve espacio se contienen densos conceptos que resulta indispensable considerar:

A. “un mínimo de competencia: conocer la novela cervantina”.

Precisamente sobre la actitud de algunos que han acometido la composición musical sobre *El Quijote* cabe considerar lo siguiente:

- Probablemente no lo han leído enteramente y solamente han centrado la atención en aquellos pasajes más pintorescos, según ocurre en la mayoría de los casos en que *El Quijote* (especialmente si es de suntuosa

¹³⁶ Entre otros casos cabe advertir, sobre los recursos tan maravillosos que se propician desde la moderna informática, la cantidad de maldades de todo tipo que se pueden también ocasionar desde ella, comenzando por la atroz y perniciosa acción de los virus informáticos hasta acciones inmorales absolutamente incalificables.

¹³⁷ Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*; Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2002.

¹³⁸ Se trata de unas interesantes consideraciones que este señor efectuó sobre Don Miguel de Unamuno, inherentes a la obra *Vida de Don Quijote y Sancho*, escrita el 1904 y publicada precisamente al año siguiente.

encuadernación) es un mero adorno en la lujosa estantería del salón-comedor.

- No lo han releído, requisito absolutamente necesario e indispensable para profundizar dignamente en una obra de tan gran magnitud conceptual y tan enorme complejidad ético-estética.
- Por supuesto, conocen muy de sobra la supina ignorancia¹³⁹ que el vulgo muestra sobre Cervantes, sobre *El Quijote* así como de todo tipo de obra de verdadero nivel que remonte la lectura de la mera y simple amenidad o del insustancial entretenimiento.

B. “no desconocer el arte y el pensamiento¹⁴⁰ de Unamuno ni su afán de inmortalidad”.

En su obra titulada *Del sentimiento trágico de la vida* se denota claramente (no ya sólo por sus inequívocas referencias dispuestas en aquella misma línea sino, sobre todo, por la claridad de sus contenidos) la absoluta sintonía con el pensamiento de Arthur Schopenhauer. Al propio tiempo cabe indicar que se aprecia también desde Schopenhauer la ascendencia filosófica desde Kant. En uno y en otro, especialmente en Kant¹⁴¹ más que en Schopenhauer, se aprecia aquella preocupación escatológica por la trascendencia del alma más allá de la muerte. Verdaderamente, también la idea de ese sentimiento trágico de la vida¹⁴² (aunque en distinto sentido) se muestra especialmente en Schopenhauer y también en Nietzsche.

C. “Don Quijote y Sancho, llamados a no morir”.

Aparece aquí una expresión acorde con aquellos que asumen la obra con el máximo interés, no ya meramente desde el superficial placer literario, sino dispuestos a dejarse interpelar por ella en los diversos aspectos ético-estéticos.

¹³⁹ Para el caso es indispensable volver a aludir el título de la ponencia de Florencio Sevilla: *Cervantes: un perfecto desconocido* que aparece insertada en la pág. 61 a 87 de la obra recopilatoria de Begoña Lolo sobre el citado Congreso Internacional.

¹⁴⁰ Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Alba Libros, S.L., Grandes obras de la literatura y del pensamiento, 2006.

¹⁴¹ Immanuel Kant indica que, desde el relativo y limitado alcance de la inteligencia, ni se puede afirmar ni negar el ámbito superior de Dios. También plantea el problema escatológico de la existencia del alma tras la muerte. En todo caso, desde su distinción entre teología natural y teología dogmática, es esto una sutil confrontación con el dogma entendido exclusivamente como prepotente imposición de lo que piensa quién se cree superior, o que equívocamente confunde la exégesis de aquellas expresiones evangélicas: “lo que atéis en la tierra”...

¹⁴² Es admirable la íntima correlación entre la idea que se pretende expresar y el recurso hermenéutico que se adopta para el caso. No puede haber más precisión y, al propio tiempo, mayor afinidad sintónica en tan lacónica expresión.

En todo caso, cada cual establece una relación con *El Quijote* muy pareja a su respectivo nivel intelectual, particular cultura y peculiar catadura moral. Por ello, (y generalmente sin llegar a sobrepasar los seis o siete primeros capítulos de tan genial obra...) la mayor parte de la gente sólo conceptúa la obra cervantina como una mera novela, eso sí, muy graciosa, ocurrente y divertida..., pero simplemente con la mera finalidad de entretenimiento...

D. “portadores de alguna manera del espíritu del creador”.

Esta expresión es la consecuencia directa de lo que afirmábamos anteriormente, esto es, la de asumir la densa cantidad de valores de todo tipo para los que el aspecto literario no es sino un mero medio. Aquel “dejarse interpelar por ella en los diversos aspectos ético-estéticos” sólo es posible si el espíritu del lector presenta directas y sinceras sintonías con el noble espíritu de Cervantes y armoniza también con la idea de conferir prioridad a los valores morales y las sólidas virtudes sobre la gazmoñería y el materialismo.

Si la opción resuelta a favor del combate puede sorprender al lector superficial, de fijo será porque no ha leído bien la superficie, pues en ella está la profundidad, que se le escapa por buscarla en una dimensión que es pura metáfora. (9).

Efectivamente, entender que el aspecto estético de la obra cervantina es meramente el continente que aloja el precioso contenido que impele a la ética y la virtud es el cierto camino para entender que la mayor parte de los contextos son, en realidad, “pura metáfora”. Por tanto, es necesario remontar ese ámbito metafórico que transpone al nivel superior de la intensa meditación y del subsiguiente compromiso ético.

Posteriormente alude Ricardo Gullón a la intensa satisfacción que la lectura de esta obra produjo en el poeta Antonio Machado. Por eso mismo, esta satisfacción se plasma en las siguientes consideraciones:

Empieza Machado declarando su admiración por la “heroica y constante actividad espiritual” de Unamuno y señalando como notas dominantes de su carácter “el impulso acometedor, la ambición de gloria y la formación constante y decidida de su personalidad”. Con la leve matización, estos tres rasgos servirían para caracterizar a Don Quijote, y todavía, inequívoco, salta a la página la calificación [de] “caballero andante” atribuida a don Miguel¹⁴³, “siempre dispuesto a todo noble combate”.

¹⁴³ No sabemos si, ciertamente, esta referencia a la “calificación [de] “caballero andante” atribuida a don Miguel” por parte de Antonio Machado, atañe directamente a Miguel de Cervantes o al propio Miguel de Unamuno... Pero si, en todo caso (y con bastante probabilidad), se refiere a Miguel de Cervantes, la calificación es absolutamente justa porque, en definitiva, Don Quijote es, en esencia, la directa

Generalizaciones respecto a la persona, muy justificadas como antecedente de lo anotado sobre el libro en sí: “¿Necesita mantearos de cordura esta tierra de vividores, de fríos y discretos bellacotes? Locos necesitamos, que siembran para no cosechar. Cuerdos que talen el árbol para alcanzar el fruto, abundan, por desdicha. ¿Dónde están los lunáticos, los idealistas, los reanunciadores, los ascetas, los románticos, que apenas se ven por ninguna parte? [...]”¹⁴⁴ Tierra es ésta de vividores. Venga, en último caso, quien enseñe y ayude a bien morir”. (12-13).

Muy al contrario de estas nobilísimas ideas, vivimos en un mundo abocado al materialismo, a la nerviosa y malsana pretensión de la “máxima rentabilidad con el mínimo esfuerzo”. Pero, obviamente, ese cobarde ahorro de esfuerzo tiene un inevitable coste: esquilar, depredar al prójimo en todos los sentidos. Por ello mismo se llega a extremos insospechados, como el de que quien opta por conferir prioridad a los valores éticos y espirituales, molesta a los que han optado por la vía contraria. Sin que aquél acuse a éstos de nada, aun siéndole éstos indiferentes, no obstante recibe de ellos los más acerbos ataques de todo tipo, en forma de calumnias, insidias y desconsideradas descalificaciones. Ya hemos indicado anteriormente que a la luz no le molesta la oscuridad; pero, en cambio, la oscuridad sí que se siente amenazada de manera constante por la luz porque ésta disuelve y desintegra sus negras tinieblas. La persona no cambia o, mejor dicho, persiste y avanza en la dirección inicial. Por eso los extremos están cada vez más alejados¹⁴⁵. Las más grandes personalidades de la historia: Sócrates, Séneca y Lucano, Cicerón, Pedro y Pablo, Savonarola, Servet y tantos otros, de volver a vivir y persistir en su entusiasmo quijotesco, seguramente afrontarían aquel mismo trágico destino...

Eternidad, infinitud, alma, conciencia... acaso pedieron sentido para el hombre de hoy que vive de sucedáneos y nombra por aproximación cuando no le faltan palabras para nombrar. Pienso que *Vida de Don Quijote y Sancho* puede serle útil por su misma desmesura, [justamente] por su excepcionalidad. Aquel catedrático de Salamanca, en tensión perpetua, en lucha permanente contra esto y aquello, heterodoxo de todas las ortodoxias y de todas las heterodoxias, puede

representación simbólica del propio Cervantes. Pero si con ello se refiere Machado a Miguel de Unamuno tampoco esta afirmación es desmesurada en tanto que éste es un paladín del minúsculo grupo de personas magnánimas en quienes se perpetúa la nobleza intrínseca del valeroso loco manchego que, en todo caso, es paradigma de valentía, ejemplaridad humana y aspiración de sublimidad.

¹⁴⁴ En este caso los corchetes no los introducimos nosotros sino que los reproducimos directamente desde lo que estamos extractando.

¹⁴⁵ Así se expresa claramente en aquella patética y terrible exclamación de Macbeth:

¡He ido tan lejos en el lago de la sangre, que, si no avanzara más, el retroceder sería tan difícil como el ganar la otra orilla! (William Shakespeare: *Obras Completas*; ob. cit., pág. 191).

Por cierto, cabe remarcar, entre otros méritos, el excelente trabajo efectuado sobre los oportunos pies de página en esta edición. En cambio, al ser ésta la “primera versión íntegra del inglés”, según se indica, aparecen en ella algunas erratas (aunque, en todo caso, tampoco se muestran en excesivo número).

enseñarle el valor del disenso, las ventajas —intelectuales, espirituales; no materiales— de la discrepancia, lo cual, en un mundo moldeado por el conformismo, puede ser la tabla de salvación. (18).

Cervantes se nos muestra como un dignísimo representante del pensamiento humanista, típicamente renacentista y, por tanto, con patente independencia. Con todo, tras preconizar aquellos valores del orden filosófico, moral, educativo, psicológico, costumbrista, histórico, etc., se advierte una racional y libre adscripción, una aspiración a otros valores superiores de sublimidad y transcendencia. Por ello mismo, para más gozosa satisfacción del lector, se establece una directa, natural y lógica sintonía entre el mensaje ético de su obra y la espiritualidad cristiana.

De hecho, los grandes autores literarios lo son porque su mensaje íntimo, al remontar la calidad artística y preconizar los grandes valores, garantizan con ello la autenticidad y solidez ética de su mensaje. Pero ocurre que los más grandes filósofos sitúan al hombre en el centro de su interés investigador, por encima de sus otros ámbitos de elucubración intelectual: metafísica, científica, matemática, física, psicológica, etc. La prioridad de la investigación antropológica y en ella, la correlación entre moral-cultura, conduce al filósofo, en definitiva y aunque desde otro conducto, al mismo centro convergente de intersección del literato que, como en Cervantes, entiende la literatura como un medio estético al servicio del fin superior de la ética. Por ello mismo indica Kant¹⁴⁶ lo siguiente:

Las bellas artes y las ciencias, que hacen al hombre, si no mejor moralmente, sin embargo, más civilizado por medio de un placer que se deja comunicar universalmente y por medio de las maneras y el refinamiento de la sociedad, ganan mucho terreno sobre la tiranía de la tendencia sensible, y preparan allí al hombre para una dominación en donde sólo la razón debe tener poder. Entretanto, los males con que en parte la naturaleza, en parte el intratable egoísmo de los hombres, nos abruma, excitan al mismo tiempo las fuerzas del alma, las aumentan y las templan para que no sucumbamos a esos males, haciéndonos sentir así una aptitud para fines más elevados, que está escondida en nosotros.

Bertrand Russell impele también a valorar los substanciales aspectos culturales, e incluso espirituales que, verdaderamente, deberían ser la base de la convivencia y de la economía bien entendida como promoción integral, sociocultural, del hombre. Trocar el orden de estos conceptos éticos superiores supone supeditarse temerariamente a los fatídicos riesgos de la reiteración de problemas y errores (en muchos casos con tremendas consecuencias trágicas) que se debieran haber

¹⁴⁶ Immanuel Kant: *Crítica del juicio*; traducc. de Manuel García Morente, Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1991, pág., 421.

superado ya para siempre. Precisamente se produce una íntima sintonía entre lo expresado por Russell al final de su obra, *Principios de reconstrucción social*, y el mensaje del Papa Juan Pablo II. Aunque el primero se declara abiertamente agnóstico, ambos coinciden, no obstante, en que las aspiraciones superiores del hombre deben remontar la mera utilidad y el prosaico mercantilismo en aras de la elevación moral y la espiritualidad. El Papa Juan Pablo II, en Santiago de Compostela alentaba a la juventud, venida de todas las partes del mundo, a “conocer y profundizar en las raíces de la tradición cristiana”, puesto que ésta representa la propia identidad. De ahí la solemne exhortación con aquellas palabras: “Europa, sé tú misma. Aviva tu propia identidad. Reivindica tu esencia cultural cristiana”. Bertrand Russell, que da amplias razones en su disertación *Por qué no soy cristiano*¹⁴⁷, no obstante, indica también abiertamente en su obra, *Principios de reconstrucción social*¹⁴⁸, las siguientes expresiones¹⁴⁹ muy similares, en su esencia y sentido, a las de Juan Pablo II:

La filosofía de vida más ampliamente aceptada al presente es que lo que importa más para la felicidad del hombre es su renta. Esta filosofía, aparte de otros deméritos, es dañosa porque conduce a los hombres a aspirar a un resultado más bien que a una actividad, a un disfrute de bienes materiales en el que no se diferencian los hombres más bien que a un impulso creativo que incorpore la individualidad de cada hombre. [...]

Si la vida ha de ser plenamente humana debe servir a algún fin que parezca en cierto sentido fuera de la vida humana, algún fin que sea impersonal y esté sobre el género humano, tal como Dios, o la Verdad, o la Belleza. Los que mejor promueven la vida no tienen vida para su propósito. Aspiran más bien a lo que parece como una encarnación gradual, una introducción en nuestra existencia humana de algo eterno. [...] El contacto con este mundo eterno, aunque sea solamente un mundo de nuestra imaginación, trae una fuerza y una paz fundamental que no pueden ser totalmente destruidas por los combates y aparentes derrotas de nuestra vida temporal. Esta feliz contemplación de lo eterno es lo que Spinoza llama el amor intelectual de Dios. Para aquellos que lo han conocido una vez es la llave de la sabiduría. [...]

Cuando los bárbaros saquearon Roma, San Agustín escribía *La ciudad de Dios*, proponiendo una esperanza espiritual en lugar de la realidad material que había sido destruida. A través de los siglos que siguieron, la esperanza de San Agustín vivió y da vida, mientras Roma descendía a ser una aldea de chozas.

¹⁴⁷ Éste es, precisamente, el título del capítulo 63 de la obra de Bertrand Russell: *Escritos básicos, 1903-1959*; (en traducción de Aníbal Froufe y otros, México, M. Aguilar, Editor, S.A., 1969) en la que, en las págs. 858-875, expresa sus objeciones críticas para admitir determinadas razones dogmáticas que propugnan la existencia de Dios. En cambio, no tiene problema alguno para admitir la preeminente y ética conveniencia de moral cristiana, considerándola como la mejor guía moral y espiritual para la vida práctica del hombre.

¹⁴⁸ Bertrand Russell: *Principios de reconstrucción social*; traducción de E. Torralba Beci, Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1975, págs. 200-202.

¹⁴⁹ En realidad todas estas consideraciones no son más que sinceras y oportunas glosas de todo lo que con esplendente claridad indicó ya, 2.300 años antes, Aristóteles en sus maravillosas obras sobre la *Ética*.

I. 4.1.1. EL SEPULCRO DE DON QUIJOTE

Con este título se establecen unos contenidos, ya del propio Miguel de Unamuno, que cumplen la función de introducción. El sentido general, predominante, apunta a aquel tipo de singularidad, a aquella postura de noble inconformismo que choca frontalmente contra la ramplona comodidad de la masa de gente. Ocurre que la gente, que por una parte aparece fácilmente domesticada (cuando no acobardada y sometida dócilmente por la casta de los políticos), por otro lado señala, acusa y persigue con descaro al que emprende cualquier tipo de noble acción, especialmente si es del orden de la creatividad.

El hedonismo y la comodidad no serían malos en sí mismos si no apartaran de la diligente operatividad y la denodada creatividad. Permanecer impertérritos en el hedonismo y la comodidad suele acontecer, generalmente, a costa de acopiar también la hipocresía y la vileza. Y ello es directamente contrario a las mociones del espíritu y, por supuesto, antagónico respecto a las nobles ilusiones quijotescas.

Me preguntas, mi buen amigo, si sé la manera de desencadenar un delirio, un vértigo, una locura cualquiera sobre estas pobres muchedumbres ordenadas y tranquilas que nacen, comen, duermen, se reproducen y mueren. ¿No habrá un medio, me dices, de reproducir la epidemia de los flagelantes o la de los convulsionarios? [...]

Como tú siento yo con frecuencia la nostalgia de la Edad Media, como tú quisiera vivir entre los espasmos del milenario. [...]

Esto es una miseria, una completa miseria. A nadie le importa nada de nada. Y cuando alguno trata de agitar aisladamente este o aquel problema, una u otra cuestión, se lo atribuyen o [bien] a negocio o [, en su caso,] a afán de notoriedad y ansia de singularizarse.

No se comprende aquí ya ni la locura. Hasta [respecto] al loco creen y dicen que lo será por tenerle su cuenta y razón. Lo de la razón de la sinrazón es ya un hecho para todos estos miserables. Si nuestro señor Don Quijote resucitara y volviese a esta su España, andarían buscándole una segunda intención a sus nobles desvaríos. Si uno denuncia un abuso, persigue la injusticia, fustiga la ramplonería, se preguntan los esclavos: ¿Qué irá buscando en eso? ¿A qué aspira? Unas veces creen y dicen que lo hace para que le tapen la boca con oro; otras, que es por ruines sentimientos y bajas pasiones de vengativo y envidioso, otras, que lo hace no más sino por meter ruido y que de él se hable, por vanagloria; otras, que lo hace por divertirse y pasar el tiempo, por deporte. ¡Lástima grande que a tan pocos les dé por deportes semejantes! (25-26).

Son estas expresiones de notable densidad pero su sentido es la diferenciación entre la ramplona conveniencia del materialismo y las altas miras del hombre honorable. En todo caso cabe extractar aquí dos referencias:

A. "La nostalgia de la Edad Media".

Con motivo de nuestros comentarios en *Galatea IV* citamos allí a Blasco Ibáñez. Aquí nos parece indispensable, en este preciso contexto, reproducir al menos un breve fragmento de aquella notable cita, cuando indica¹⁵⁰:

Nadie puede indicar con certeza su nombre¹⁵¹. Cuando nació la catedral, el arte era una evocación¹⁵² irresistible, un amor a la belleza, sin afán alguno por la gloria personal. El arquitecto era artista. Asociados todos en una comunidad de ideales, aspiraban a la inmortalidad de la obra, sin importarles el olvido del autor.

Blasco Ibáñez con respecto a estas impresiones sobre la catedral de Milán, desmitifica de este modo el falso concepto, extendido de manera desvergonzada, sobre el oscurantismo de la Edad Media.

B. “A nadie le importa nada de nada”.

En todo caso, sólo importa acopiar, en este ambiente de general precariedad, un diminuto remedo de cultura. Sólo importa un algo cultural, un poco más que nada, para cubrir el expediente, sólo para tapar las apariencias ante una sociedad de catadura bastante hipócrita que tiene muy decidida la máxima rentabilidad con el mínimo esfuerzo. La cultura sólo interesa como adorno epidérmico y complementario. Tomarse la cultura en serio, hacer de ella una ilusionada vocación, un apasionado sacerdocio, eso se evita radicalmente, ni siquiera se intenta parecerlo: ¡sería exponerse demasiado; sería el colmo del sarcasmo y hasta peligroso tal fingimiento para el generalizado consumismo! Piénsese que, de manera inevitable (gratisima para el hombre honorable pero deleznable, por peligrosa, para el cobarde y mezquino), tras el incesante avance en el particular progreso cultural, adviene y se manifiesta bien pronto aquella íntima y sucesiva correlación de: sabiduría—verdad—bondad—belleza... Y todo ello compromete en exceso la cobarde y ramplona comodidad, la procacidad materialista, la soberbia y la hipocresía. Todo ello, de manera conjunta, resulta insoportable¹⁵³ para la dictadura tiránica, despótica e hipócrita de la chusma

¹⁵⁰ En los capítulos VII—VIII—XX de su obra *En el País del Arte (Tres meses en Italia)*.

¹⁵¹ Se refiere al nombre del principal arquitecto del *Duomo* milanés, o sea, la portentosa y magnificente catedral de Milán.

¹⁵² Tanto la impresión de las obras completas de 1946 como, después, la octava reimpresión de 1975 (ambas de la editorial Aguilar, por cierto, con un cambio substancial del logotipo...) coinciden en la palabra *evocación*. No obstante, tenemos serias dudas sobre el hecho de que haya podido deberse ello a una errata sobre la lectura del manuscrito, puesto que aquí tiene más sentido lógico y cuadra mucho más la palabra *vocación*.

¹⁵³ Resulta insoportable porque es incomprensible e “ilógico” para la precariedad cultural y la vulgaridad de la chusma. Y es que esa sucesión de valores (sabiduría—verdad—bondad—belleza) opera en la chusma precisamente en dimensión contraria, extinguiéndose y anulándose sucesivamente, de esta manera:

ramplona. La chusma tiende a complacerse mutuamente mientras que en el hombre honorable es prioritario el inexorable reclamo de sus nobles sentimientos y su inflexible conciencia. Por ello mismo indica Aristóteles¹⁵⁴ lo siguiente:

Lo que hace que el magnánimo experimente más particularmente estos sentimientos es que sólo quiere ocuparse de pocas cosas, y éstas han de ser grandes a sus propios ojos y no [necesariamente] a los ajenos. Al hombre que tiene un alma grande más le preocupa la opinión aislada de un solo individuo, [siempre] que sea hombre de bien, que la de la multitud y el vulgo. [...] El desdén respecto de muchas cosas parece ser el signo propio y principal de la grandeza de alma. Además, en todo lo relativo a los honores, a la vida y a la riqueza, de que tan ardientemente preocupados se muestran en general los hombres, el magnánimo sólo se fija en el honor y olvida lo demás. [...] Podrá encontrarse en esta conducta cierta contradicción, puesto que de un lado se muestra tan celoso de su honor y, de otro, tan desdeñoso con la multitud y la pública opinión.

C. “Si nuestro señor Don Quijote resucitara y volviese a esta su España, andarían buscándole una segunda intención a sus nobles desvaríos”.

Precisamente por eso mismo no se pasa del quinto o sexto capítulo del *Quijote*..., precisamente porque la chusma intuye y atisba (aunque muy diluidamente) que tras lo que se les muestra, para su superficial representación, sólo como algo entretenido y humorista, simpático y divertido, se impele ineludiblemente a la elevación de intenciones, a los grandes valores morales y espirituales... Por eso, cuanto más elevada es la obra (del orden literario, filosófico, musical, etc.), tanto más se aparta y restringe respecto de la comprensión del vulgo.

D. “¿Qué irá buscando en eso?”.

Cabe aquí citar, en otro sentido, aquel caso de Mossén Manolo Mechó¹⁵⁵ en el Alto Volta. Cuando yo manifesté en mi pueblo de Nules (Castellón) mi profunda admiración por la enorme heroicidad que suponía la comprometida acción de nuestro

-
- No hay necesidad de belleza porque no hay nada que consolar donde no se ha manifestado el dolor. Por eso hasta la propia belleza, en vez de emotiva, les resulta forzada, ridícula y hasta risible.
 - La bondad (y, sin ella, la carencia de compromiso que acarree dolor) no se ha manifestado porque todo es un cúmulo de conveniencias, conveniencias que, por supuesto, establecen la correspondiente y gazmoña gradación, situando en su base “estable” lo meramente materialista.
 - La búsqueda de la verdad se soslaya y delezna, porque la verdad, aunque garantiza la auténtica libertad, aboca al valiente compromiso. El hombre vulgar, al no estar impelido por sólidos valores, es reacto a la valentía y, por tanto, tendente al hedonismo y la cobardía.
 - La sabiduría, en todo caso, sólo se procura aparentar, improvisándola de manera artificiosa como reclamo capcioso, meramente como un recurso que propicie la finalidad básica de lo material. Con ello se acaba de redondear y pervertir la maldad desde una soberbia adobada de hipocresía y de vileza.

¹⁵⁴ Aristóteles: *La Gran Moral. Moral a Eudemo*, ob. cit., pág. 177.

¹⁵⁵ Manuel Mechó Gavaldá (nacido en 1938), con el sobrenombre-apodo de “Rateta”, típico en su familia. Falleció a consecuencia de un ataque cardíaco en el año 2008.

paisano actuando como misionero, allá en el Alto Volta¹⁵⁶, de manera espontánea y grosera, varios paisanos me replicaron con frívola malicia y cínico descaro que: “¡Si Manolo está allá es perquè li convé!”. ¡Nada menos que 30 años estuvo este buen hombre¹⁵⁷ insertado en una cultura extraña, precaria y extremadamente rudimentaria según nuestro moderno criterio, en medio de una gente sumida en una miseria degradante, con un calor asfixiante, con extrema proliferación de insectos y expuesto a todo tipo de enfermedades con el agravante de unos elementales remedios médicos!

No es pertinente acudir al recurso maniqueísta, más aún, se debe eludir en lo posible enjuiciar la compleja conciencia de las personas. Pero, en todo caso, sí que cabe considerar que el vulgo, por lo general, no suele comprender el amor altruista y desinteresado, ni la inclinación a la cultura ni nada noble que implique esfuerzo sacrificado. Sobre esto indica¹⁵⁸ Schopenhauer:

Nadie puede ver por encima de sí mismo. Con esto quiero decir que cada cual descubre en el otro lo que él mismo es: pues sólo puede apreciar y comprender al otro de acuerdo con su propia inteligencia. Si ésta es de la más baja especie, ni todas las cualidades espirituales reunidas, incluyendo las más elevadas, lo impresionarán en lo más mínimo, y no percibirá en el portador de las mismas sino lo menos valioso de su persona, es decir, sus flaquezas y los defectos de su temperamento y de su carácter. De eso se compondrá un gran hombre ante los ojos del otro. Sus elevadas cualidades espirituales serán para él tan inexistentes como el color para un ciego. Pues todas las personas de talento son invisibles para quien carece del mismo: y toda valoración es el producto que resulta de multiplicar la valía del evaluado por la esfera de conocimientos del evaluador.

Desde la expresión de Schopenhauer respecto a que “Nadie puede ver por encima de sí mismo” se propicia la inserción del siguiente gráfico. Su representación

¹⁵⁶ Denominado *Haute Volta* por los colonizadores franceses. Actualmente este país tiene reivindicado su antiguo nombre autóctono de *Burkina Fasso*.

¹⁵⁷ Lo más penoso para él, no fue el aprender francés (relativamente fácil para nosotros, los valencianos, como mediterráneos), ni siquiera el poder desenvolverse con la intrincada y rarísima lengua local. Lo más tremendo es que, una vez allí, tuvo que relegar todo aquello que suponía que era su primordial cometido: liturgia, catequesis, sacramentos, pastoral, proselitismo, etc. Tuvo que coger pico, pala y azada y dedicarse denodadamente a abrir pozos, enseñarles a cultivar diversos productos tan típicos en España para intentar que se superara aquella absoluta adscripción alimenticia basada casi exclusivamente en el mijo y lo que esporádica y eventualmente recogían por aquellos hoscas parajes. Por suerte, Manolo procedía de una familia de sencillos agricultores y estaba más que acostumbrado al rudo trabajo agrícola, ayudando en Nules a la familia en las vacaciones que se les concedía desde el seminario de Tortosa (Tarragona).

Lo que, según él, era enormemente gratificante, era el sentido de abierta y franca fraternidad de aquella gente, la sincera generosidad para compartir lo poco que tienen; también se admiraba de su patente y firme equilibrio psíquico, exentos como están del alienista frenesí consumista, del culto al hedonismo, de la obsesión por la superficial e hipócrita apariencia y el afán materialista; en fin, todo lo que tanto nos complica la vida en nuestros “desarrollados” países europeos..., todo lo que, como triste consecuencia, aboca a tensiones, nerviosismos y desequilibrios del orden psíquico...

¹⁵⁸ *Aforismos sobre el arte de vivir*, ob. cit. págs. 228-229.

nos indica que **A** contiene a **B** y a todos los demás; lo mismo sucede con las ámbitos subsiguientes. Pero esa operatividad no es mutua ni reversible. Por eso, el propio **C** contiene a **D**, pero no viceversa¹⁵⁹; y mucho menos, **D** no puede contener tampoco a **B**. Pues bien, algo tan sencillo y lógico no se acepta, en realidad, en la conciencia. Y es que la desviación de las mentes soberbias tiene muchas veces el origen en una crasa carencia de lógica, en un soberbio “error de perspectiva”, como muy bien dijo Ortega y Gasset¹⁶⁰, de manera muy elegante pero completamente taxativa.

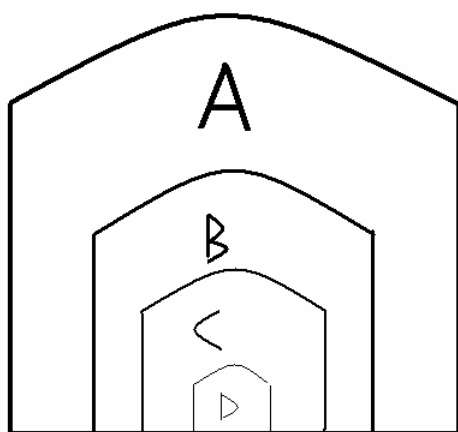


Figura I.5. Cuadro de implicaciones lógicas.

Generalmente el vulgo cree que todo lo que se realiza es desde el móvil del interés, y más concretamente desde el interés crematístico (“Piensa el ladrón que todos son de su condición”). Y ahí adviene, inevitablemente, el recurso maniqueísta puesto que se contrapone en ello la nobleza desinteresada con la que el magnánimo efectúa sus obras. Se truecan así, radicalmente, las posiciones pues lo que para el vulgo es finalidad absoluta (generalmente materialista y cicatera), para el honorable, noble o magnánimo es meramente un honroso medio. Pero como cada cual, el vulgo y el honorable, progresan respectivamente en su particular criterio, cada vez están más alejados y sus posturas son cada vez más distantes e irreconciliables.

¹⁵⁹ Para el caso se podría aplicar aquí la siguiente metáfora. Un cirujano o un ingeniero aeronáutico pueden llegar al pueblo y, durante las vacaciones, ayudar algún día al padre o al abuelo cavando con la azada una pequeña parcela. En cambio, el lugareño iletrado de ese mismo pueblo difícilmente podrá efectuar un trasplante de corazón o colaborar en la construcción de un avión de nuevo tipo. Lo mismo puede decirse respecto del filósofo, el bioquímico o el director de orquesta. De igual manera estos podrán segar alfalfa para el borriquillo que posee su anciano tío en la pequeña aldea; pero será mera utopía pretender que el aldeano analfabeto pueda analizar a Immanuel Kant, investigar cuestiones sobre el ADN, dirigir la *Novena Sinfonía* de L. v. Beethoven o *La consagración de la primavera* de I. Strawinsky.

¹⁶⁰ Según consideramos posteriormente, en esta misma Introducción, en su obra: *Meditaciones del Quijote*.

E. “Bajas pasiones de vengativo y envidioso”.

La chusma no admite ni entiende el heroico ejemplo de los que actúan con bizarra nobleza y conceden primacía a las mociones de las virtudes mediante acciones desinteresadas y altruistas. En cambio, con venenosa malicia, no toleran que alguien dotado de gallarda personalidad no se doblegue fácilmente, como ellos, ante montajes caciquiles y mafiosillos, ante quienes ellos claudican cobardemente, siempre esclavos del miedo que les infunde el poderoso. Por ello, la chusma, sometida al correspondiente cacique del lugar, se apresta a cumplir hasta sus mínimos caprichos, al tiempo que no toleran las nobles mociones de aquel que se mantiene valiente, libre e independiente en su digna hidalguía. Por ello mismo (como los esclavos) claman furiosos contra quien no se somete, como ellos, al cacique de turno. Por ello exclaman ¿Qué vol, eixe, qué vol...? No doblegarse, como ellos, ante el correspondiente cacique lugareño los incita con rabia a intentar vengarse del hombre que mantiene con valentía su dignidad, libertad e independencia.

Aunque más adelante, (en *Galatea* VI), insertamos una amplia cita de Schopenhauer¹⁶¹, adelantamos aquí, no obstante, un breve pero significativo fragmento de tan tremendas consideraciones:

Las producciones más elevadas de todas las artes, las creaciones más sublimes del genio, permanecen siempre inaccesibles para la obtusa mayoría de los hombres. [...] En su fuero interno están siempre dispuestos a lanzar el anatema cuantas veces se figuran que pueden hacerlo sin ponerse en evidencia. De ahí la voluptuosidad con que desencadenan su odio, contenido durante mucho tiempo, contra las grandes y hermosas obras y contra sus autores, pues lo bello y lo sublime no han cesado de humillarlos por lo mismo que no podían comprenderlo.

Cuanto más mediocre, ramplón y vulgar es el individuo, tanto más tiende a encerrarse en sí mismo con vomitiva soberbia, al tiempo que rechaza toda moción de honorabilidad (no vaya a ocurrir que lo comprometa hacia la peligrosa valentía...). Malicia e incultura lo ciegan para aprender y corregir así su indómito y necio cinismo. Él es, en sí mismo, todo el universo posible. Incapaz para el desnudo en el esfuerzo, suple esto con una desaforada soberbia por la que todo el universo se reduce a su cortedad de apreciación. Su cortedad y su exigua valía la trueca y “compensa” en soberbia como medio para pretender ser algo. Por el contrario, el sabio, cuanto más denodado es su esfuerzo, tanto más atiende y percibe la pequeñez e insignificancia humana y la infinitud de lo que queda por saber; de ahí que valore en gran medida a

¹⁶¹ Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*, I-II, ob. cit., pág. 64.

su igual¹⁶² por cuanto que en éste se ensanchan, al menos de manera cuantitativa, las posibilidades de apreciación de la inmensa realidad, significada esencialmente por lo bueno, veraz, bello y agradable. En el nivel intermedio, esto es, el de quien ha conseguido un título universitario pero que, desde una perniciosa inclinación de la balanza del utilitarismo, tiende más a la ramplonería que a la sabiduría (¡*Quod natura non dat, Salamanca non prestat...*!), se comporta como si su título fuera meramente una inversión crematística para mejor moverse en el negocio de la vida. Si a todos estos molesta sobremanera el mensaje ético que implica *El Quijote*... ¡cuánto más las elegantes maneras estéticas con las que se representa! ¡Su música les importa un pito cuando advierten que, en realidad, es el vehículo que transporta con tal entusiasta y elegante decisión el denso mensaje moral!

Creo que se puede intentar la santa cruzada de ir a rescatar el sepulcro del caballero de la Locura del poder de los hidalgos de la Razón.

Defenderán, [como] es natural, su usurpación y tratarán de probar con muchas y muy estudiadas razones que la guardia y custodia del sepulcro les corresponde. Lo guardan [no obstante] para que el Caballero no resucite.

A estas razones hay que contestar con insultos, con pedradas, con gritos de pasión, con brotes de lanzas. No hay que razonar con ellos. Si tratas de razonar frente a sus razones, estás perdido.

Si te preguntan, como acostumbran, ¿con qué derecho reclamas el sepulcro?, no les contestes nada, que ya lo verán luego. Luego..., tal vez cuando ni tú ni ellos existáis ya, por lo menos en este mundo de las apariencias.

Y allí donde está el sepulcro, allí está la cuna, allí está el nido. Y de allí volverá a surgir la estrella refulgente y sonora, camino del cielo. [...]

¹⁶² Aristóteles indica a este respecto (en *La Gran Moral. Moral a Eudemo*; ob. cit., pág. 194) las siguientes consideraciones:

Lo que es bueno absolutamente es también absolutamente agradable por una ley [lógica y sintónica] de la naturaleza, y complace a aquellos para quienes es un bien. He aquí por qué los semejantes se agradan tan pronto mutuamente y por qué el hombre es la cosa más grata para el hombre. Ahora bien, si los hombres gustan tanto unos de otros, [incluso] hasta cuando son incompletos, con mucha más razón se agradan cuando son todo lo que deben ser, y el hombre virtuoso es un ser completo, si es que existe alguno. Luego si el acto de amar va siempre acompañado del placer, que procura el conocimiento de la afección recíproca que se tiene, es claro que, en general, puede decirse de la primera y suprema amistad que es una elección recíproca de cosas absolutamente bellas y agradables, que se buscan únicamente porque son bellas y agradables en sí.

Dante Alighieri también establece su más alto concepto sobre el valor de la amistad. A tal efecto reproduce la expresión del propio Pitágoras. Por ello mismo indica Dante (en su obra *El convivio*; traducc. de Cipriano Rivas Cherif, Buenos Aires, Colección Austral de Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1948, pág. 133) las siguientes expresiones:

Amor, según la concorde opinión de los sabios que de él hablan, y según lo que vemos por continua experiencia, es lo que une y junta al amante con la persona amada. Por lo cual dice Pitágoras: “En la amistad nace uno más”.

Esta frase, además de una intensa expresión poética, añade sobre ella una densa significación. En efecto, cabe entender en ese “nacer uno más” la jubilosa expansión emotiva de la propia persona sobre alguien en quien se establece una amorosa sintonía.

Cuando me haces hablar de estas cosas me haces que saque del fondo de mi alma, dolorida por la ramplonería [del] ambiente que por todas partes me acosa y aprieta, dolorida por las salpicaduras del fango de mentira en que chapoteamos, dolorida por los arañazos de la cobardía que nos envuelve, me haces que saque del fondo de mi alma dolorida las visiones sin razón, los conceptos sin lógica, las cosas que ni yo sé lo que quieren decir, ni menos quiero ponerme a averiguarlo. (27-28).

Unamuno no se anda con rodeos, evasivas ni subterfugios al denunciar valientemente la hipócrita falsedad, la gazmoñería y la cínica vileza que envuelve nuestro ambiente y que parece asfixiarnos. Sobre esto extractamos algunas expresiones:

A. “No hay que razonar con ellos”. [...] “Contestar con insultos”.

Unamuno atisba perfectamente a diferenciar de aquellos que usan la cultura (generalmente, culturilla de mediocre nivel) como máscara engañosa para mal cubrir sus intereses materialistas. Su cultura carece de nervio y por ello no la defienden con convicción ni con febril y denodado entusiasmo. Todo su malévolo y raquítico entusiasmo se centra en la defensa de unos intereses creados de manera más que dudosa. En el colmo de su cinismo justifican la carencia de entusiasmo y la enmascaran de frívola razón. Por el contrario, el febril entusiasmo (rayano en la locura del auténtico enamorado) lo tildan de cualquier cosa en su ramplona hipocresía y le endilgan todo tipo de improperios. Para empezar, lo tildan de locura... Por eso, ante este desalentador panorama no es posible establecer diálogo alguno. Por eso, sencillamente “no hay que razonar con ellos”. En este aspecto son muy claras y determinantes las admoniciones del *Antiguo Testamento* (en el libro de los *Proverbios*) cuando indica¹⁶³ la siguiente:

No corrijas al insolente, que te odiará;
corrige al sabio y te estimará.

Cuando se ha viciado la moral, cuando se ha establecido la doblez se pierde incluso la claridad y la lógica del concepto. Y es que “no se puede servir a dos señores”, como indica la máxima evangélica. La vida encauzada con autenticidad exige un compromiso claro y valiente, exige remontar la hipócrita doblez y caminar en una dirección ascendente hacia la mayor luminosidad ética.

Sobre el gráfico siguiente se establece una directa analogía entre el concepto clásico de la *claritas* y el de belleza que se apartan progresivamente del extremo sobre la fealdad.

¹⁶³ *Proverbios*, 9, 8.

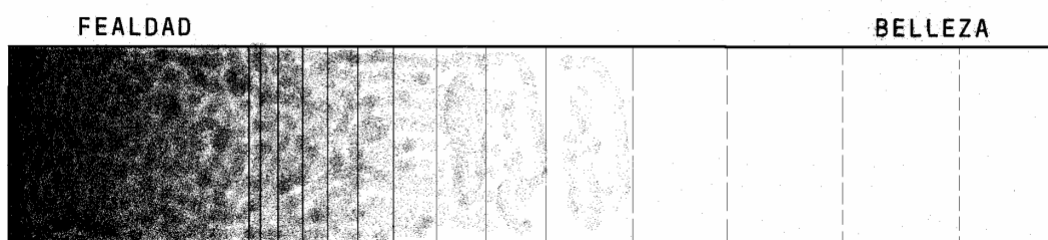


Figura I.6. Gráfico de transición entre extremos de belleza—fealdad.

El mismo gráfico puede servir también para los conceptos de bondad (como oportuna y transpuesta analogía de la belleza) y de maldad (como nocivo correlato de la fealdad). Sobre ello indica Aristóteles¹⁶⁴ lo siguiente:

El hombre virtuoso sabe juzgar las cosas como es debido, y conoce la verdad respecto de cada una de ellas, porque según son las disposiciones morales del hombre, así las cosas varían, y las hay especialmente bellas y agradables para cada uno. Quizá la gran superioridad del hombre virtuoso consiste en que ve la verdad en todas las cosas, porque él es como su regla y medida, mientras que para el vulgo el error en general procede del placer, el cual parece ser el bien, sin serlo realmente. El vulgo escoge el placer que toma por el bien, y huye del dolor, que toma por el mal.

“Contestar con insultos”. Entra ya en el ámbito de la violencia verbal. No obstante, hasta el propio Kant legitima y admite la violencia como reacción justificada ante un persistente y descarado abuso en tanto que atente contra la libertad y dignidad de la persona.

B. “donde está el sepulcro, allí está la cuna”.

Lo que parece, de manera apriorística, una expresión contradictoria (cuanto menos, chocante), encierra una inmensa verdad, y probablemente apunte en diversas direcciones, todas ellas justificadas. En nuestro caso optamos por atender a que la persona nace con unos componentes peculiares en sus características biológicas, su dimensión anatómica y su potencialidad psíquica. Pero también se desarrolla muy condicionado por el medio familiar y el entorno socio-cultural. La personalidad humana viene, por tanto, muy definida y condicionada, tanto por sus características psicofísicas, su lugar de nacimiento así como por el entorno de su juventud. Todo ello va a condicionar poderosamente el decurso subsiguiente de su vida. Las personas

¹⁶⁴ Aristóteles: *Ética*; ob. cit., pág. 72.

difícilmente se salen de esos poderosos condicionamientos y sus resultantes consecuencias; en todo caso aumentan esa significación en uno u otro sentido, enriqueciendo aquella peculiar educación y perfilándola hacia una constante depuración o, por el contrario, abocándola hacia un descenso continuo de deterioro y degradación. También se da ese término intermedio que sume a la persona en un estado anodino y aséptico, preocupado tan sólo en “matar el tiempo” (en las cartas o en el malsano cotilleo) que lo hunde en el la decrepita moral y el asfixiante aburrimiento.

C. “volverá a surgir la estrella refulgente y sonora, camino del cielo”.

En todo caso esa esplendente proyección sólo se logra tras remontar el inmenso dolor. Es el resultado de la negación de uno mismo en cuanto a aquella tendencia a lo hedonista, lo cómodo y la fácil, aunque privado todo ello de aspiración de sublimidad. En cambio, en el sentido positivo, antes de encauzar esa ascensión esplendente se ha tenido que debatir el hombre en la más titánica lucha, cubierto el cuerpo y el alma, como un nuevo Quijote, de múltiples heridas causadas por la cobarde ligereza del vulgo. Y es que el vulgo no admite con agrado que alguien remonte el vuelo de la singularidad ni aun a costa del propio y persistente sacrificio. Aristóteles tuvo una certera consideración sobre estos ámbitos superiores de espiritualidad, aun desde su mentalidad laica y clasicista de aquella cultura helénica; por ello mismo indica¹⁶⁵, con notorio entusiasmo, las siguientes consideraciones:

Ni el universo entero basta para satisfacer las ansias contemplativas del espíritu humano; su imaginación trasciende a menudo los límites del universo que lo envuelve; y así, cuando se dirige la mirada en torno a la naturaleza, cuando se toma conciencia del papel que en ella desempeña todo lo superior, todo lo grande y bello, al punto se cae en la cuenta del sentido¹⁶⁶ de nuestra existencia.

¹⁶⁵ Aristóteles: *Sobre lo sublime y Poética*; ob. cit., págs. 177-179.

¹⁶⁶ Cabría efectuar aquí las aposiciones de “trascendental e inconmensurable”. Efectivamente, estos epítetos no interferirían el genuino sentido que aquí pretende conferir Aristóteles; más bien, en todo caso, lo complementarían de manera decorosa, quedando así: “se cae en la cuenta del sentido [trascendental e inconmensurable] de nuestra existencia”.

Desde ese “sentido [trascendental e inconmensurable] de nuestra existencia” el espíritu apela directamente a aquella llamada irrefrenable e infinita que el alma humana denota de manera constante e insoslayable. Ésta es, precisamente, una de las dos cuestiones fundamentales, transcendentales y esenciales, para Immanuel Kant:

- La primera es la absoluta necesidad ontológica de un ser infinito en todos sus atributos (poder, inteligencia, bondad...) que crea un mundo y cuya negación es más problemática (al menos para Kant, desde un sentido lógico) que la aceptación de su necesaria existencia.
- La otra cuestión es aquel afán irrefrenable de perpetuidad que siente el alma; y esto, aparte e independientemente de los mitos, religiones diversas e imaginaciones esotéricas de cualquier tipo, es perfectamente constatable en la irreducible conciencia humana.

El libro de Richard Bach¹⁶⁷ da cumplida y poética respuesta a ese tipo de inquebrantable voluntad de constante ascenso cualitativo que caracteriza al hombre noble y cabal, próximo ya al concepto supremo de magnanimidad, aun a costa de la cruda incompreensión de la masa vulgar.

¡Qué claramente se advierte desde estos conceptos la angélica figura del sublime poeta San Juan de la Cruz también, en su contexto, verdadero Quijote y, por tanto, vapuleado sin piedad por los acomodados en la seguridad de lo anodino e insubstantial! ¡Qué luminosa realidad su ejemplar vida, convertida en poesía iridiscente, auténtica estrella refulgente y sonora, en fulgurante camino hacia el cielo!

D. “mi alma, dolorida por la ramplonería [del] ambiente que por todas partes me acosa y aprieta”.

El ramplón, creyéndose legitimado porque su tipo de insípida vida es predominante y mayoritaria entre la gente, se permite aconsejar al hombre cabal y comprometido que mantiene un denodado proyecto de creatividad. Sus “consejos” admonitorios de cobarde relajación suelen adornarse siempre con una sonrisita de suficiencia y satisfecha convicción, muy propia de una serie de vulgares que asesinan cada día entre 5-6 horas jugando a las cartas (o difamando al prójimo) y que pasan cantidad de meses, y aún de años, sin abrir un solo libro, ni siquiera por casualidad...

Para el hombre cabal el aislarse no ya sólo es posible sino absolutamente necesario e indispensable para poder erigir así el correspondiente proyecto creativo; en cambio, ellos no pueden evitar, no pueden resistir la irrefrenable y maligna tentación de intentar llenar la enorme vacuidad de sus vidas a base de interferir y entorpecer, perversa y maliciosamente, todos los detalles de la vida del hombre honorable. Como apenas tienen agallas para erigir una sencilla barraca, se dedican con denuedo a intentar derruir la catedral que el hombre honorable levanta con gran sacrificio. Así suele estar siempre la cosa: ¿Cómo intenta la chusma cubrir desvergonzadamente los enormes baches (cuando no profundas y pestilentes ciénagas)? Lo intentan al pretender derribar vilmente el espléndido edificio que con denodado y sacrificado esfuerzo erige el hombre honorable para tapar con los esculpidos capiteles y marmóreas columnas aquellos pestilentes baches.

El penoso resultado de todo esto es que el hombre cabal advierte que, en realidad, no es tan problemática la vida, sino al contrario, llena de estimulantes sugerencias y dinámicas ilusiones. El problema lo genera, de manera calculada pero

¹⁶⁷ Richard Bach: *Juan Salvador Gaviota*; traducción de Carol y Frederick Howell, Ediciones B, S.A., 2001.

innecesaria, la hipócrita doblez y la deleznable envidia que los “acomodados en la seguridad de lo anodino” sienten hacia el hombre que establece un proyecto creativo con denodada ilusión. Lo que era fácil y dinámico para el hombre honorable lo tornan complicado, doloroso y sacrificado los envidiosos. Por ello Antonio Machado exclama dolorido (y, desde luego, con excesiva y eufémica consideración aunque, por respeto a sí mismo, con adecuada elegancia) aquellas lastimosas quejas¹⁶⁸ que llegan al alma:

Señor, me cansa la vida
y el universo me ahoga.

Ni el consuelo del arte ni la buena música le concede al hombre honorable la ramplonería del vulgo. Las nobles artes les aburren y hasta la visitas de las más esplendorosas catedrales y los magníficos museos las efectúan con desgana, meramente para cubrir con ligereza el expediente cultural.

E. “la cobardía que nos envuelve”.

El miedo a la verdad y al correspondiente compromiso lo elude cobardemente la chusma. En su lugar lo trueca por un acoso vil hacia el hombre noble, acoso que es tanto más malicioso cuanto más detectan en el hombre noble tendencias claras de magnanimidad. El ramplón y el mediocre, por lo general tienen intenso miedo al poderoso o al cacique. Para “compensar” este miedo atacan con furor al hombre honrado y cabal, entre otros aspectos, porque éste no se ha doblegado como ellos y ha mantenido inhiesta su dignidad y su libertad. Por ello mismo indica Aristóteles¹⁶⁹:

El hombre que arrostra los peligros y en ello tiene un placer, o que por lo menos no le turban, es un hombre valiente; el que se turba es un cobarde. Y es que realmente la virtud moral se relaciona con los dolores y con los placeres, puesto que la prosecución del placer es la que nos arrastra al mal y el temor del dolor es el que nos impide hacer el bien. He aquí como por qué desde la primera infancia, como dice muy bien Platón, es preciso que se nos conduzca de manera que coloquemos nuestros goces y nuestros dolores en las cosas que convenga colocarlas, y es en esto en lo que consiste una buena educación.

Verdaderamente se siente casi la necesidad de “contestar con insultos” porque el mensaje ético quijotesco lo deleznan y su representación estética poético-musical les provoca falsas pero soberbias risitas de farisaico desprecio y necia superioridad respecto a lo que no entienden ni tienen la valentía de afrontar. Tras todo ello, en

¹⁶⁸ Dispuestas en los *Tres cantares enviados a Unamuno en 1913*. Tomado de la obra *Antonio Machado: Poesías Completas*, Madrid; Selecciones Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1977, pág. 385.

¹⁶⁹ Aristóteles: *Ética*; Alcobendas (Madrid); Editorial LIBSA, 2001, pág. 45.

realidad, se esconde de manera hipócrita y gazmoña, un enorme miedo para afrontar el noble compromiso.

Respecto al poder negativo del miedo y a la perniciosa inhibición que genera de manera ineludible, también indica Bertrand Russell¹⁷⁰ las siguientes consideraciones:

El temor es la fuente principal de la superstición, y una de las fuentes principales de la currelada. Dominar el temor es el comienzo de la sabiduría, tanto en la búsqueda de la verdad como en los esfuerzos por una manera digna de vivir.

“¡No tengáis miedo! ¡Abrid las puertas al Redentor!”. Estas, precisamente, fueron las primeras palabras de salutación del papa Juan-Pablo II al asomarse a la balconada de la basílica pontificia de san Pedro de Roma, tras su elección como pontífice de la iglesia católica.

Quizá no aboque el miedo completamente a la superstición... Pero, en todo caso, su efecto es bastante peor. Acomodados en la rutinaria simpleza, los ramplones deleznan, por cínica cobardía, el compromiso que implica encauzarse hacia la sabiduría. Y no contentos con ello se oponen, con calculada fiereza, a quien sí tiene el denuedo de afrontar el compromiso de una dignificación constante aun a través del ímprobo esfuerzo. Los quijotes, por el mero hecho de serlo, nunca dejaron de ser mal vistos en la sociedad hedonista; por ello fueron crudamente apaleados en todo el decurso de la historia de la humanidad. ¡Sólo la poesía y la música acuden en su auxilio como piadoso lenitivo!

Hemos hablado muchas veces a solas de lo que sea la locura, y hemos comentado aquello [...] de que está loco el que está solo. Y hemos concordado en que una locura cualquiera deja de serlo en cuanto se hace colectiva, en cuanto es locura de todo un pueblo, de todo el género humano acaso. (29).

“Está loco el que está solo”. Efectivamente, el hecho de la singularidad convierte al individuo, frente a la generalidad, en una rareza, en un bicho raro, y claro está que, en consecuencia, la hipócrita generalidad se considera, desde el escuálido concepto de la mera cantidad, superior a la noble cualidad.

El que de una manera u otra sobresale y remonta la vulgaridad recibe el castigo “sociológico” sin excesiva demora. La ramplonería generalizada, imperante, despótica y dictatorial, no admite que alguien se salga de lo rutinario, no consiente que alguien salte el rastrero listón que ella impone desde la cobarde comodidad y la autosuficiencia de la soberbia. Y lo rutinario, generalmente, es lo anodino y lo que

¹⁷⁰ En su obra *Escritos básicos. 1903-1959*; recopilados por Robert E. Egner y Lester E. Denonn; México, George Allen & Unwin Ltd.—M. Aguilar, Editor, S.A.; 1961, pág. 136.

incapacita para alzar el esplendente vuelo hacia ilusionadas metas de estimulante creatividad. Lo terrible adviene entonces, cuando se pretende privar al hombre noble de algo que lo impele y acucia poderosamente desde el fondo de alma: alzar el vuelo hacia la mayor altura posible. Porque ese intento de sublimidad lo califica la chusma, como locura. Para la chusma es locura todo lo que sobresale de lo vulgar, rastrero y anodino. En todo caso, el hombre dotado de mediocre inteligencia pero doblegado también, al fin, por la ramplonería imperante, no puede eludir ni siquiera advertir, (mal que le pese), el grado de honorabilidad en el indómito hombre cabal junto al fruto de su creatividad. Pero la ramplonería lo “resuelve” de manera tajante y expeditiva con la descalificación, la calumnia o la difamación; en todo caso, condesciende reconociendo algún mérito en el honorable; por eso dice: “Sí, será esto o aquello... ¡pero está loco!”.

Las locuras de Francisco de Asís, la sublime erección de aquellas quiméricas pero inmensas moles catedralicias de los siglos XII-XIII, las locuras de Marco Polo, de Cristóbal Colón, de Teresa de Ávila y Juan de la Cruz (refrendadas, además, en exquisita y hasta celeste poesía); la de Francisco Javier¹⁷¹, intentado pasar a la inmensidad de China; las tremendas singladuras de Fernando Magallanes y Juan Sebastián Elcano; las locuras del Greco, Beethoven, Antonio Gaudí, Van Gogh o Debussy..., incluso la ferviente pasión de los auténticos amantes es locura... ¡Todo lo noble, honorable y magnánimo es locura para la ramplonería! ¡Cuánto más la aspiración de un amor ideal, la ensoñación del enamorado por su radiante Dulcinea! ¡Cuánto más si el dolor se intenta consolar con la poesía hermanada de música!

En este contexto casi parece ineludible citar a Erasmo de Róterdam¹⁷² en una de sus interesantes expresiones:

¹⁷¹ En esta misma directriz, desde la convicción de emular a Cristo, siguiendo la dimensión integral de su mensaje espiritual-humano, cabría también citar la locura de dimensión quijotesca de Francisco de Asís, la de Damián de Veuster, Teresa de Calcuta, Vicente Ferrer, etc.

¹⁷² Erasmo de Róterdam: *Elogio de la locura*; ob. cit., pág. 160.

En este mismo sentido argumentativo se proyecta también aquella excepcional obra de Thomas More, *Utopía*. Efectivamente, allí (en esta ob. cit., pág. 146) se indica lo siguiente:

Se maravillan también de que el oro, que de suyo es un cosa tan inútil, esté ahora entre todo el mundo en tan alta estimación que el mismo hombre, por el cual y ciertamente para uso del cual es tan valorado, sea tenido en mucha menos estimación que el mismo oro. De manera que un estúpido villano de cabeza roma y que no tiene más inteligencia que un asno, cierto, y tan lleno de maldad como de locura, tendrá sin embargo a muchos hombres sabios y buenos en sumisión y esclavitud sólo porque tiene un gran montón de oro.

El hecho de destinar el oro como material para los usos más prosaicos y sencillos no resta sino que, más bien, añade coherencia al peculiar mensaje ético que se pretende mostrar en esa interesante y tan bien ideada obra literaria.

El común de los mortales presta su mayor admiración a las cosas más materiales y casi piensa que eso es lo único que existe. Por el contrario, los piadosos, cuanto más de cerca atañe algo a lo material, tanto más lo descuidan y se entregan por entero a la contemplación de lo invisible. Así pues, los unos conceden un primer papel a la riqueza, luego a las comodidades corporales y dejan el último puesto al alma, y aun la mayoría no cree que ésta exista, porque no se ve con los ojos. De modo bien distinto, los otros ponen todo su afán, antes que nada, en Dios mismo.

En todo caso, quien dice Dios, se refiere también este concepto, por extensión analógica (en el caso de los que son razonablemente escépticos o agnósticos), a la ética y el conjunto de virtudes que deben regir la vida humana.

Todo en ellos es sensualidad, y hasta de las ideas, de las grandes ideas, se enamoran sensualmente. Son incapaces de casarse con una grande y pura idea y criar familia de ella; no hacen sino amontonarse con las ideas. Las toman de queridas, menos aún, tal vez de compañeras de una noche. (32).

Se da, probablemente con excesiva asiduidad, el caso de aquellas personas que, incluso con una formación académica superior, si no tienen claro el fin y el medio, acaban por considerar la carrera como una mera inversión para mejor medrar en la vida. Carentes de auténtica vocación y de aquella trepidante pasión que debe suscitar la dinámica creatividad, pronto desertan de las grandes ideas y sólo acuden a ellas de manera aséptica y gazmoña, meramente teórica para intentar mostrar una respetable (aunque artificiosa) buena imagen en la sociedad.

En realidad se casan con el “qué dirán”. Pero sólo cubriendo los mínimos, cumpliendo la mera apariencia de ser persona culta... Pero sólo lo indispensable, lo mínimo requirente para cubrir un “qué dirán” manipulado y acomodado por los que se alinean en el mismo bando de la cobarde hipocresía.

La expresión ‘Son incapaces de casarse con una grande y pura idea y criar familia de ella’ da, de manera certera y directa, en la clave del asunto, en el meollo y el mensaje esencial de la obra sobre *El Quijote*. ¡Qué bien fundamentada está la magna obra del *Quijote*! Piénsese que el núcleo esencial, lo que motiva fundamentalmente al héroe es aquel doble casamiento: con la idea del bien y con la dama idealizada cuya trémula ilusión es simbólica y simbiótica con la propia idea del bien. Pero ninguna de las dos partes, la idea del bien o la dama idealizada, debe atentar o ser menoscabo contra la otra: deben ser complementarias e interactivas. La una parece la mutua consecuencia de la otra. Las dos caben en el enorme corazón del héroe; más aún, no es posible separar una de la otra pues cada una de ellas tiende mutuamente hacia la otra viniendo a formar una sola y magnificante entidad. El cenit del amor generará y criará una familia, producirá unos hijos que serán, al propio tiempo, hijos de la idea del

bien y la dama idealizada. Serán hijos del alma apasionada y del cuerpo vibrante. Lo físico y lo espiritual se engendrarán conjuntamente y alumbrarán así, de manera simbiótica, el más radiante anhelo, a la vez empírico y excelso.

El encanto y la pasión irresistible hacia la más bella dama desmotiva al héroe si, como una fatal Dalila, lo induce al mal. A la idea del bien se llega precisamente desde el estímulo que genera la ilusión de la mujer amada; pero ésta debe impeler también al héroe hacia las virtudes, coronadas en su cima por la aspiración del bien supremo. Por ello mismo es bien simbólico el hecho de que presida los juegos florales una bellísima mujer, en esos singulares torneos literarios que se orientan desde el esplendente lema de Dios, Patria y Amor. Entronizada como reina sobre esplendente dosel, la elegida dama otorga la trémula rosa al poeta de mayor mérito.

En la vida humana todo gira y se condiciona poderosamente en torno a la idea de la íntima unión, cuerpo-alma, entre hombre-mujer. También nuestro héroe establece todos sus afanes desde esa motivación natural, a la vez física y espiritual. Pero hasta eso se rebaja y degrada, incluso en la más vil medida, justamente por ser lo más noble entre las aspiraciones del héroe. Más aún, la chusma se ríe e intenta degradarlo a toda costa con descaradas y burdas expresiones como ésta:

Los Amantes de Teruel
tonto ella y tonto él

Lo más sagrado, lo más íntimo entre las aspiraciones del hombre, se degrada de la manera más vil si no se doblega y claudica ante el utilitarismo materialista. Lo que debiera ser singular y único, reservado como el más sublime anhelo, se banaliza y degrada como goce consuetudinario, prodigado como una mercancía abocada al combalache. Lo que debiera refulgir sólo ante el altar, se vende y manosea como en un mercado de carnaza maloliente. Por eso, lo singular, el sentimiento noble, sincero y apasionado aparece, precisamente por ello, como una rareza expuesta al ridículo.

Te hablarán esos danzantes de poesía. No les hagas caso. El que se pone a tocar su jeringa debajo del cielo, sin oír la música de las esferas, no merece que se le oiga. (32-33).

En tan lacónico párrafo se implica una enorme densidad conceptual que cabe considerar desde estos aspectos:

A. “danzantes de poesía”.

Quien danza no puede más que concentrarse en esa específica acción puesto que ésta absorbe la movilidad de todas las partes del cuerpo. La complejidad de la danza (como la de determinados bailes, incluso aquellos más sencillos) requiere una

atención absoluta, especialmente cuanto mayor es la complejidad y depurada exigencia de calidad, caso del ballet, de determinados tipos de danza folklórica, de algunas danzas de Medio y del Extremo Oriente, etc.

La poesía, en cambio, cuando merece tal nombre es porque está nutrida de densos valores filosóficos, morales, educativos, etc. En todo caso, su envoltorio o continente estético, esto es, la estructura equilibrada, la técnica rigurosa del metro, el preciosismo sonoro de la rima, etc., todo ello no es sino la parte envolvente, por más admirable justeza dispuesta en la métrica de los versos y más deleitable y exquisita sonoridad que posean las rimas.

B. “tocar su jeringa debajo del cielo, sin oír la música de las esferas”.

De nuevo aparecen aquí claramente aquellos conceptos socráticos. La idea del sintónico correlato entre el microcosmos de la conciencia particular y el portentoso orden sideral del macrocosmos es un concepto asumido desde muy antiguo, tanto por Sócrates como por la escuela pitagórica.

C. “no merece que se le oiga”.

Cabe reparar aquí sutilmente en la diferenciación entre “oír” y “escuchar”. Obviamente, “escuchar” es una función superior a la de “oír”. Escuchar implica, ciertamente, oír; pero, además, escuchar es un acto plenamente consciente mientras que oír¹⁷³ es un hecho elemental e inconsciente que no requiere necesariamente la atención voluntaria ni la aquiescencia de la conciencia. Por eso mismo, muy probablemente con plena intencionalidad, Unamuno delezna el hecho de escuchar la jeringa y lo rebaja meramente a la despectiva e involuntaria audición, pero sin prestarle la atenta y consciente cualidad de la escucha.

De hecho, no se escucha, pero muy lamentablemente se oye la desorientada y estentórea megafonía con la que determinados ambientes (que toman y truecan la noche por el día, y viceversa) aturden de manera desconsiderada al vecindario.

Unamuno entronca directamente, con estas expresiones, con el propio pensamiento estético de Sócrates quien consideraba que la música sólo alcanza a

¹⁷³ La audición se produce de manera automática por vía del sentido auditivo, lo mismo que la visión, que también se produce de manera automática, inconsciente e involuntaria desde el sentido visual. Oír y ver es muy distinto que escuchar y mirar. Aquel primer binomio se produce de manera automática e inconsciente, mientras que el segundo binomio requiere el ejercicio de la consciente voluntad. Pero la ignorancia imperante llega hasta el punto de confundir aspectos tan sencillos en su diferenciación. Por ello mismo rechazamos de plano la indicación de “audición” que tan generalizada está como sinónimo de “concierto”. En todo caso, puestos a ser “innovadores” y “modernos”, en vez de indicar que “la orquesta XX ha ofrecido una audición”, habría que indicar: “la orquesta XX ha ofrecido una auscultación”. Pero... ¡hasta ahí llegan los desafueros ilógicos, en este caso léxicos, de algunos que se tienen por modernos!

estar legitimada cuando el espíritu está previamente fortalecido en las virtudes. Por eso Unamuno, en esa misma línea socrática, se expresa así en aquella poesía¹⁷⁴ titulada *Música*:

¿Música? ¡No! No así en el mar de bálsamo
me adormezcas el alma;
no, no la quiero;
no cierres mis heridas —mis sentidos—
al infinito abiertas,
sangrando anhelo.
Quiero la cruda luz, la que sacude
los hijos del crepúsculo
mortales sueños;
dame los fuertes a la luz radiante
del lleno mediodía
soñar despierto.

Es evidente en este poema la directa influencia de su pensamiento filosófico, con especial ascendencia de Schopenhauer y desde éste, de aquel tipo de estoicismo que se aprecia netamente en la obra del autor alemán tanto como su directa influencia en la del español, particularmente en su obra titulada *Del sentimiento trágico de la vida*.

Parece razonable pensar que el tipo de música a la que aquí se alude (y que se delezna) en este poema sería aquella de marcada superficialidad, desconectada del drama que la persona padece en un contexto concreto de su vida. Pero la expresión de esa misma pena no rechaza la música, sino que encuentra en ella el oportuno cauce de su genuina manifestación. La música es entonces expresión lacerada del dolor que, sin buscar en dicha expresión el consuelo, encuentra en ella el lenitivo que ayuda a soportar la pena. Por ello mismo indica¹⁷⁵ Schopenhauer: “No es [la música] como las demás artes una reproducción de las Ideas, sino una reproducción de esa misma voluntad”. ¿Qué sentido tendría, si no, que se cante en las ceremonias fúnebres; o que los momentos más tétricos de la muerte del héroe, en las diversas óperas, se asocie al canto de las más esplendentes arias?

Éste sería, en esencia, otro de los sutiles mensajes que adentra en el profundo sentido de la música en Cervantes. De la misma manera que rechaza Cervantes aquel manido desenlace trágico, tan consuetudinario en Shakespeare, manteniendo en cambio estoicamente a la persona en el dolor (como correlato de su propia experiencia vital), la música es asimismo en la obra cervantina el saludable lenitivo, paralelo y consuetudinario con el propio dolor. En la obra cervantina el héroe se muestra inhiesto, mantenido de manera estoica y valiente, mirando al dolor y la muerte cara a

¹⁷⁴ Incluida en su obra: *Antología poética*; Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1968, págs. 47-48.

¹⁷⁵ *El mundo como voluntad y representación*, ob. cit., pág. 84.

cara, sin claudicar ante ellos ni rendirse o acogerse bajo su negro manto. La música es fiel y leal compañera de aquel “sentimiento trágico de la vida”, más aún, es su genuina manifestación pero mostrada desde un cauce de legítima belleza. Por ello mismo tiene pleno sentido aquella acertada frase de Kobo Abe cuando indica lo siguiente¹⁷⁶:

La belleza, para mí, reside en la capacidad de resistencia a la destrucción. El grado de dificultad que hay en reproducirla da la medida de la belleza.

La música sería, en sus más sobrecogedoras muestras de intensidad y belleza, la directa manifestación estética del dolor, independientemente de que la belleza de su legítima expresión implique también, de manera superpuesta y misteriosa, un eficaz y misterioso consuelo. ¡Qué bien comprende todo esto Cervantes y qué oportunamente lo aplica en sus obras!

Procura vivir en continuo vértigo pasional, dominado por una pasión cualquiera. Sólo los apasionados llevan a cabo obras verdaderamente duraderas y fecundas. Cuando oigas de alguien que es impecable, en cualquiera de los sentidos de esta estúpida palabra, huye de él. (34)

Todo el que asume un compromiso creativo está expuesto a incurrir en deficiencias e imperfecciones. Aristóteles se refiere, con extrema claridad, a estas inevitables imperfecciones de quien crea. Por ello mismo recurrimos en este contexto a la expresión de Aristóteles en tanto que parece bastante adecuada sobre este asunto al indicar¹⁷⁷ lo siguiente:

¹⁷⁶ Esta tremenda frase —atribuida al escritor japonés Kobo Abe (1924-¿?) e insertada en su obra, *La cara del otro* de 1969—, aparece publicada en la obra de Joseph M. Albaigès Olivart y M. Dolors Hipólito Sesé: *Un siglo de citas. Selección de las mejores frases y citas del siglo XX*; Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 1999, pág. 24.

¹⁷⁷ Aristóteles: *Sobre lo sublime y Poética*, ob. cit., pág. 171.

Francamente indicamos que no nos hemos tomado la tarea de traducir por nuestra cuenta este fragmento (¡a tantos años ya de aquellos sencillos estudios de Griego en el bachillerato...!). No obstante, sí que mostramos algunas objeciones, tanto sobre lo que se pretende expresar en el texto como en el de su correspondiente hermenéutica, especialmente en lo inherente al final de este fragmento. Sobre esto indicamos que, probablemente, el sentido de lo que se pretende expresar tendría más coherencia manifestándolo de manera parecida a como seguidamente indicamos. Por tanto, a partir del punto seguido, esto es, de la palabra “negligencia”, mejor quedaría expresado todo esto del siguiente modo:

Los espíritus mezquinos y mediocres, al no exponerse jamás a riesgo alguno, al no aspirar nunca a alcanzar las grandes cimas, logran evitar [obsesivamente] todo fallo, y por ello mismo no dan jamás un paso en falso, en tanto que los grandes espíritus, en razón de su misma grandeza, están expuestos a cualquier caída.

Obviamente este tipo de solución que indicamos no se refiere únicamente a la traducción (que se ha efectuado de la manera más coherente) sino directamente al propio texto original. Y es que cabe tener muy en cuenta que, mientras que la *Poética* es de verosímil fiabilidad respecto a la directa autoría del propio Aristóteles, en cambio, la obra *Sobre lo sublime* (al que pertenece este fragmento en cuestión) es un conjunto de escritos que, con buena voluntad pero de manera descohesionada (¡y válganos aun la buena suerte con ello!), llegaron a la posteridad y se recompusieron de la mejor manera posible.

Las naturalezas superiores no están en absoluto exentas de defectos; pues una perfecta precisión corre [el] riesgo de la trivialidad, y en todo gran talento, como en las fortunas enormes, debe haber lugar para una cierta negligencia. Y acaso resulte del todo inevitable que los espíritus mezquinos y mediocres, al no exponerse jamás a riesgo alguno, al no aspirar nunca a alcanzar las grandes cimas, logren, por lo general, evitar todo fallo, y no den jamás un paso en falso, en tanto que los grandes espíritus, en razón de su misma grandeza están expuestos a cualquier caída.

Particularmente manifiesto que detecté diversos fallos técnicos en algunos cuadros de Joaquín Sorolla¹⁷⁸ expuestos en el Museo del Prado¹⁷⁹. Cabe pensar que con mayor capacidad de apreciación lo habrán detectado los avezados especialistas en el arte pictórico. Pero, en todo caso, estos puntuales fallos no menguan (siguiendo aquella indicación de Aristóteles) la tremenda admiración y el intenso impacto emotivo que suscitan las obras de este pintor, uno de los más geniales en la historia universal de la pintura. En todo caso, su manifiesta aspiración por lograr tan depurado y genial

Existe mucha ignorancia sobre este asunto y, efectivamente, entre otros aspectos, nos da la pauta el hecho de que en la obra *Sobre lo sublime* se cita a Cicerón que, obviamente, es muy posterior al propio Aristóteles.

¹⁷⁸ Joaquín Sorolla (Valencia, 1863-Cercedilla, 1923) es probablemente uno de los mayores genios del arte pictórico universal (y no se quiera ver en esta afirmación algún tipo de especial querencia, en nuestro caso, como valenciano...).

La *Hispanic Society of America* de New York encargó a este genial pintor valenciano una colección de 14 enormes paneles que mostraban, desde la aportación de cada uno de ellos al esplendente conjunto, la mayor parte del costumbrismo español sobre lo más representativo de la geografía nacional de principios del siglo XX. Esta magna colección, titulada “Visión de España”, con grandísimos paneles en muchos casos (uno de ellos, *La fiesta del pan en Castilla*, de 3,5 por 14 metros), fue encargada por el multimillonario norteamericano Archer Milton Huntington a su gran amigo Joaquín Sorolla.

Desde su criterio estético, con asombrosa mezcla de impresionismo-modernismo, Sorolla acopió para tan descomunal elenco de obras todo tipo de recursos técnicos, desde los típicos bocetos y apuntes al natural hasta el moderno recurso auxiliar de la fotografía, utilizada también como base de los diversos bocetos antecedentes. Sobre todo esto se indica (en el *Magazine* de *La Razón*, del 16 de Diciembre del 2007, pág. 62) lo siguiente:

Fue ésta la gran obra de su vida. Acabarla le costó siete años largos *de mucho sufrir y mucho gozar...* durante los cuales recorrió buena parte de la geografía española. Las condiciones eran penosas. Sorolla llega a viajar en carro, en burro y se hospeda en pensiones inmundas. Pero lo asombroso, y lo que le agotó emocional y físicamente, es que pinta en la calle, del natural, lo que mortifica severamente su salud. A poco de concluirla, el pintor valenciano sufrió un ataque de hemiplejía. Y sólo tres años después, en 1923, murió sin ver colgados los catorce enormes paneles.

Es muy significativa aquí la sincera expresión del propio Sorolla: *de mucho sufrir y mucho gozar...*, tremendamente verista y espontánea, pues se plasma magistralmente en ella la misteriosa y simbiótica correlación de amor-dolor. Efectivamente, amor y dolor son dos conceptos que se muestran indisociables, en directa y absoluta paridad; por ello mismo: tanto amas, tanto sufres (y, reversiblemente: tanto sufres, tanto amas). Y en esto se significa y centra la mayor muestra paradigmática del sufrimiento psicofísico de Cristo en la cruz, el Amor infinito clavado y sometido al sufrimiento más atroz; el Amor de los amores sometido al más horroroso de los dolores.

¹⁷⁹ La magna colección, titulada “Visión de España” se expuso primeramente en Valencia, a fines del 2007. Después recorrió diversas ciudades españolas y en Madrid estuvo expuesta los meses de mayo-junio del 2009. Pero para la exposición de Madrid se trajeron, además, la mayor parte posible de las obras de Sorolla desde muy diversos países. Por ello constituyó este evento una enorme efeméride en el ámbito cultural de la nación española.

nivel, uniendo altísima calidad junto a una copiosísima producción, tiene por efecto que, en su correspondiente ámbito de creatividad artística (de inmensa calidad, a más de generosa y amplia cantidad), se nos muestre su figura como de verdadera dimensión quijotesca. En todo caso, algún tipo de negligencia es más notoria cuando, precisamente, de más rutilante nivel cualitativo es la correspondiente creatividad. Schopenhauer establece unas oportunas analogías del orden musical entre la actividad singular y la mancomunada. Por ello mismo indica¹⁸⁰ lo siguiente:

El hombre de talento es comprable a un virtuoso de la música que da un concierto a solas; o a un piano, pues así como este instrumento musical, tomado por sí solo, constituye una pequeña orquesta, así aquél encarna un mundo en miniatura, y representa en la unicidad de su consciencia lo mismo que los demás sólo obtienen mancomunadamente. Como el piano, ese hombre no es parte de una sinfonía, sino que se presta mejor para una pieza de solo y para la soledad; y si tiene que actuar con los demás, lo hace, al igual que el piano, como solista principal en una orquesta; o para dar el tono, como lo hace un piano en la música vocal.

I. 4.1.2. Capítulo XLVI

El verdadero héroe es, sépalo [él mismo] o no, poeta, porque ¿qué sino poesía es el heroísmo? La misma es la raíz de la una y del otro, y si el héroe es poeta en acción, es el poeta héroe en imaginativa. El caballero andante, que hace profesión de las armas, necesita raíces de poeta. [...]

[Don Quijote] es poeta, y si no hubiera nunca cantado, no habría sido el héroe que fue. No [es] que el cantor le hiciera ser héroe, sino que de la plenitud del heroísmo le brotó el canto.

No apruebo, pues, las razones que el P. Rivadeneira, en capítulo XXII del libro de su *Vida de San Ignacio*, nos da para justificar el que la Compañía de Jesús no tenga coro. Dícenos que “no es esencia de la Religión el tener coro”, y, en efecto, puede haber rui señor mudo, pero será rui señor enfermo, y añade, con Santo Tomás, que los que tienen por oficio enseñar al pueblo y apacentarle con el pan de la doctrina “no deben ocuparse en cantar, porque, ocupados en el canto, no dejen lo que tanto importa”. Pero ¿es que hay doctrina más íntima ni más profunda que la que se da cantando? En los consejos mismos que se dan al hombre, no es la letra, sino la música de ellos, lo que aprovecha y edifica. Música es el espíritu, y la carne es letra, y toda doctrina del corazón es canto. [...]

No se diga que no nacimos todos para cantar, que no se trata aquí de “para” alguno, sino que todo el que de veras ha nacido en espíritu y no sólo en carne, sólo por ello canta; canta porque ha nacido, y si no canta es que no nació sino en carne. (230-231).

Cabe extractar desde estos fragmentos, tan densos y significativos, las siguientes consideraciones por su hondo significado:

A. “¿qué sino poesía es el heroísmo?”.

¹⁸⁰ *Aforismos sobre el arte de vivir*; ob. cit., págs. 192-193.

Todo lo que se remonta sobre la superficialidad y el prosaico materialismo se abre y se encauza, de manera entusiasta, hacia el superior ámbito poético

Toda actividad que se eleva sobre lo rudimentario, cualquiera que sea su naturaleza, se enriquece de nobleza, adquiriendo automáticamente la categoría poética¹⁸¹. Aquí se cita directamente el heroísmo. Pero en un sentido contrastante, o al menos de otra dispar naturaleza, cabría también citar incluso la propia labor agrícola que, cuando se realiza con primorosa dedicación y latente cariño, también alcanza la categoría artística, poética. Para ello no hay más que contemplar los cultivos de la huerta valenciana para apreciar y admirar en ellos el enorme grado de belleza que les ha conferido el efecto de aquella trémula y constante caricia que el apasionado agricultor dispone en todas sus acciones entre el bucólico panorama de luz, color y fragancia. El famoso pasodoble “Valencia”¹⁸² da fe de ello con aquellas bellísimas expresiones poéticas:

Valencia
es la tierra de las flores,
de la luz y de amor

Amores:
en Valencia son floridos
como ramos de azahar

Sus hembras
ponen alma y ponen vida
en un beso de pasión

B. “¿es que hay doctrina más íntima ni más profunda que la que se da cantando?”.

Unamuno de cumplida réplica aquí a la prepotencia y autosuficiencia de este fraile (el P. Rivadeneira) que, como evidente muestra de soberbia y absolutismo, tanto mal han hecho a la amorosa doctrina de la Iglesia y, por ende, a la propia humanidad.

Suele existir una marcada confusión sobre el concepto del dogma, especialmente cuando se entiende radicalmente como autosuficiencia de quien lo dispone. Cabe diferenciar netamente la disposición de una enseñanza (δoγμα, *docere*) y la imposición inexorable de sus contenidos. El hecho de conceptuar el dogma como inflexible imposición y no como paciente enseñanza, trae como perniciosas secuelas muy terribles efectos. El soberbio, a poco que estudie una cuestión, rápidamente la

¹⁸¹ En realidad, tanto la poética (ποιητική) como la estética (αισθητική) significan en su sentido primitivo etimológico, respectivamente: acción creativa y sentimiento emotivo. Ambas las asume densamente el artista en su creatividad. Así pues, poética, en su sentido primigenio, vendría a indicar un trabajo coherente y positivo y, dado que lo de mayor realce en este sentido es la creatividad artística, por extensión se fue transmutando este término léxico prácticamente en exclusividad hacia la creatividad literaria.

¹⁸² El bellísimo texto poético es de Fernando Mayo; la música, por su parte, es de José Padilla.

considera absolutamente entendida y superada, sin profundizar en sutiles análisis, sin atender pacientemente a diversos enfoques sobre un mismo asunto; por ello decide y supone, con desbocado apriorismo, que él es la máxima e incontestable autoridad sobre determinada cuestión. No suele conceder opción alguna a la duda metódica ni tampoco repara en pensar que probablemente otros pueden haber avanzado mucho más en el estudio de esa misma cuestión y, al propio tiempo, mantengan sobre ella la saludable duda metódica. Aquél se encierra cerrilmente en su soberbia y prepotencia y con manifiesta hipocresía encubre en ello la supuesta defensa de la Iglesia, cuando, en realidad, atiende prioritariamente a la defensa de sus egoístas intereses, muchas veces inconfesables... Por ello, ese tipo de conductas constituyen el peor y más pernicioso ataque contra la Iglesia y su genuino mensaje de abnegación y amor.

En el plano puramente estético, la opinión de Santo Tomás en este asunto choca frontalmente con la anterior consideración de San Agustín. Para éste, la oración cantada vale el doble que la rezada. Y es que el canto suma y añade la emoción a la unción reverente. El sonido tiene implícito el valor evocador de la poesía. La música eleva automáticamente el texto poético, proyectándolo a la superior dimensión poética.

Afortunadamente parece que prevaleció el criterio estético de San Agustín. Por ello mismo, la mayor parte de la liturgia en los ámbitos catedralicios y monásticos (que cuentan por ello mismo con recursos pertinentes técnico-interpretativos) se desarrolla mediante el canto en sus diversas especies y géneros.

Es tal la inmensa categoría del canto y tan enorme su poder de adaptación y flexibilidad que es capaz de acomodarse a las ceremonias de la más diversa índole y a los sacramentos de mayor disparidad y contraste, desde la celebración del gozoso bautismo, los jubilosos enlaces matrimoniales hasta las lúgubres ceremonias fúnebres de las exequias.

C. “todo el que de veras ha nacido en espíritu y no sólo en carne, sólo por ello canta”.

A poco que meditemos sutilmente sobre estos conceptos, esto es, sobre la sintonía que se establece entre heroicidad y poesía, se descubre verdaderamente su íntima afinidad:

- ❖ Efectivamente, el héroe cabal lo es porque está completamente convencido de que defiende una causa justa.
- ❖ En tanto que la causa es justa, la defiende incluso hasta la muerte, por creerla verdadera, irrenunciable e irreducible.
- ❖ Con ello ya tenemos el primer estamento: la verdad.
- ❖ La verdad, al propio tiempo, es el área superior alcanzada por la sabiduría.

- ❖ La auténtica y verdadera sabiduría es la progresión en el sincero amor,
- ❖ Tras los estamentos superiores de verdad, sabiduría y amor (o sea, bondad) aparece la belleza como complemento sintónico y natural.

Sabiduría, verdad, bondad y belleza son términos que establecen una perfecta y mutua sintonía, más aún, se funden en una íntima simbiosis. Se reclaman necesaria y mutuamente entre sí y no es posible la amplia proyección de uno de ellos sin la directa correlación y fusión con los otros. En todo caso, se podría objetar sobre qué sentido tiene la adición de la belleza en este substancial conjunto de valores. La respuesta sería que, tras asumirse estos tres valores superiores: sabiduría, verdad, bondad, aparece la belleza como el reflejo y efecto resultante de los tres. Desde ellos tres se encauzaba la dimensión superior del bien; pero ahí aparece el mal de manera venenosa y confrontada. Ahí tenemos precisamente la médula del mensaje dispuesto en *El Quijote*. La persistencia del héroe en aquellos valores (sabiduría, verdad, bondad) recibe el rabioso ataque del mal que produce innecesario dolor. Pero entonces aparece la belleza como lenitivo del dolor, tanto más necesaria cuanto, en medio de aquella tersa intersección, parece el alma a punto de zozobrar en medio de aquella tensión entre el bien y el mal, sin acertar a deslindarlos de manera tajante y concisa.

Zygmunt Barman¹⁸³, con motivo de la concesión del Premio “Príncipe de Asturias” de Comunicación y Humanidades 2010, manifestó en su discurso lo siguiente:

Don Quijote no fue conquistador, fue conquistado. Pero en su derrota, tal como nos enseñó Cervantes, demostró que la única cosa que nos queda frente a esa ineludible derrota que se llama vida es intentar comprenderla. Eso fue el gran descubrimiento sin parangón de Miguel de Cervantes; una vez hecho, jamás se puede olvidar. Todos los que trabajamos en las humanidades seguimos el camino abierto por ese descubrimiento. Estamos aquí gracias a Cervantes. Hacer pedazos el velo, comprender la vida... ¿Qué significa esto? Nosotros, humanos, preferiríamos habitar un mundo ordenado, limpio y transparente donde el bien y el mal, la belleza y la fealdad, la verdad y la mentira estén íntimamente separados entre sí y donde jamás se entremezclen, para poder estar seguros de cómo son las cosas, hacia dónde ir y cómo proceder.

Conocimiento sin la petulancia de la autosuficiencia intelectual, compromiso ético afrontado las consecuencias del dolor, renovado optimismo aun después de los reiterados “fracasos” que ocasiona el materialismo, la cicatería y la doblez... Todo ello,

¹⁸³ Zygmunt Barman (Polonia, 1925) es un sociólogo de reconocido prestigio en el amplio ámbito universal. Su vida transcurrió entre terribles experiencias (especialmente la de los campos de concentración nazis en la II Guerra Mundial). Tras ello siguieron amplios períodos de paz en que pudo desarrollar su intensa investigación humanística en el ámbito de la sociología.

magistralmente dispuesto en el *Quijote*, lo capta admirablemente, a medias entre el análisis y la intuición, este sabio en su acrisolada madurez. Pero el intento de comprensión, meramente intelectual, sólo conduce a ahondar más en el problema de amor-dolor y a distanciar más la solución “teórica” de tan tersos interrogantes. Por ello, sólo la aceptación del dolor desde la caridad cristiana, bajo los luminosos reflejos de la cruz de Cristo, aparece la resignación. En todo caso, resignación no supone cobarde claudicación ante el mal sino, más bien al contrario, persistencia titánica, denodada y quijotesca en el bien. Si la plena decisión por el amor ha llevado al dolor, la única solución es levantar la mirada al máximo testimonio de amor-dolor que es Cristo.

En otro sentido son también estremecedoras las expresiones¹⁸⁴ de Joan Margarit cuando, después de indicar que “la poesía es la búsqueda de la verdad”, añade seguidamente¹⁸⁵:

La poesía representa la razón de mi vida. Por tanto, sin ella mi vida carece de sentido, y sin la poesía me plantearía seriamente el suicidio; naturalmente, no creo que llegue a ese extremo, porque no se me ocurre de qué manera se me podría prohibir la poesía. [...]

Sólo reconozco un solo valor humano, al servicio del cual deba ponerse la poesía, que es el amor. De todo lo que hagamos, no va a permanecer más que el amor.

No es difícil deducir que, precisamente, se ha producido en este hombre esa sucesión indicada de sabiduría→verdad→bondad→belleza. En su entrevista, desde una posición de gallarda elegancia, no manifiesta queja alguna sobre el zarpazo de la maldad en forma de envidia, calumnia, difamación, etc. Pero, no obstante, en un hombre de tan amplia sensibilidad y tan admirable y dispar versatilidad, cabe pensar que no se habrá librado de aquellos crueles zarpazos que prodiga la maldad y la envidia contra todo lo positivo... De ahí la enorme necesidad del consuelo que le proviene desde la belleza.

I. 4.2. JOSÉ ORTEGA Y GASSET

MEDITACIONES DEL QUIJOTE

¹⁸⁴ Además de estremecedoras son doblemente sorprendentes si se conoce la formidable personalidad de este hombre. Nacido en 1938 en la pequeña localidad leridana de Sanahuja (Sanaüja, después de la reivindicación de su vocablo en el idioma catalán). Es arquitecto y catedrático jubilado de la Universidad de Barcelona. Premio Nacional de Poesía en 2008. Como arquitecto fue requerido en cantidad de brillantes proyectos; entre ellos cabe citar la adaptación del Museo de la Ciencia y de la Técnica de Barcelona, adaptación del Estadio Olímpico y creación de Anillo Olímpico de Montjuich, etc. Es miembro del equipo responsable de las obras del templo votivo de la Sagrada Familia.

¹⁸⁵ En la entrevista concedida a la revista *Sesenta y más*, Nº 275, nov-dic/ 2008, págs. 18-21.

La obra singular de José Ortega y Gasset muestra el añadido interés de ser fundamentalmente filosófica pero, ciertamente, se nos manifiesta con el notable y enriquecido aporte de un exquisito nivel literario. Como no podía ser de otro modo, José Ortega y Gasset detecta¹⁸⁶ el sutil contenido filosófico que se contiene en *El Quijote* y le dedica un interesante estudio.

I. 4.2.1. LECTOR...

Considero que la filosofía es la ciencia general del amor; dentro del globo intelectual representa el mayor ímpetu hacia una omnímoda conexión. Tanto que se hace en ella patente un matiz de diferencia entre el comprender y el mero saber. ¡Sabemos tantas cosas que no comprendemos! Toda la sabiduría de hechos es, en rigor, incomprensiva, y sólo puede justificarse entrando al servicio de una teoría.

La filosofía es idealmente lo contrario de la noticia, de la erudición. (21).

Si convenimos en que el conocimiento es lo que verdaderamente confiere al ser humano una categoría superior y que el máximo valor, tras la base gnoseológica, es la tendencia a la epistemología, automáticamente habremos de coincidir en que el amor a la sabiduría ocupa el máximo nivel en la aspiración volitiva humana. El sentimiento y la razón coinciden, desde su particular conducto, a confluir y entrelazarse en la misma intersección del amor por la sabiduría.

El sentimiento dicta su inflexible ley coercitiva sobre la razón. Por tanto, el sentimiento se nos muestra por encima del conocimiento, con neto predominio sobre él; pero, además, el más intenso sentimiento es el del amor; por tanto, en consecuencia, la fusión de sentimiento—razón está al servicio prioritario del amor.

Es esencial establecer una clara “diferencia entre el comprender y el mero saber”. Estamos en la época de mucha información, abrumadora en muchos casos, pero en la que se soslaya la equilibrada formación.

Ocupa, pues, la erudición el extrarradio de la ciencia, porque se limita a acumular hechos, mientras [que] la filosofía constituye su aspiración céntrica, porque es la pura síntesis. (22).

Podría establecerse una lógica sucesión sobre los sólidos estamentos de gnoseología→epistemología→educación. Pero como elemento antecedente de la

¹⁸⁶ José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*; Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1976.

educación cabría aponer aún, de manera paralela (como un módulo anexo) a este conjunto¹⁸⁷, como de manera intermedia, el binomio de información//formación.

Casi al final de su obra cumbre, *La República*, Platón muestra la aspiración por asumir la sabiduría de manera esencial y sintética, aun a costa y riesgo de soslayar la propia ocupación específica. Pero ese estadio superior de aspiración por la síntesis del saber, al que se puede llegar por muy distintos cauces y desde la ocupación específica de cada cual, sólo aparece tras una densa madurez, acrisolada por una intensa vida de trabajo y de estudio y, generalmente, tras superar altas cotas de perfeccionamiento en la correspondiente actividad particular. En realidad, y de manera progresiva, se producen estos cuatro sucesivos estadios culturales en la actividad intelectual humana: formación general→dedicación específica→interdisciplinariedad→aspiración superior sintética. El prodigio de la obra cervantina radica en que esa “aspiración superior sintética cultural” se advierte en su obra (especialmente en *El Quijote*) desde una diversidad de vertientes, pero convergentes todas ellas, aunque por diversos conductos, hacia la idea suprema del bien¹⁸⁸ desde la conjunción de sabiduría—verdad—bondad, cuyo conjunto se entrevera con otros conjuntos (según se indica en el gráfico) todos ellos de clara dimensión positiva y todos ellos estableciendo mutuas interrelaciones:

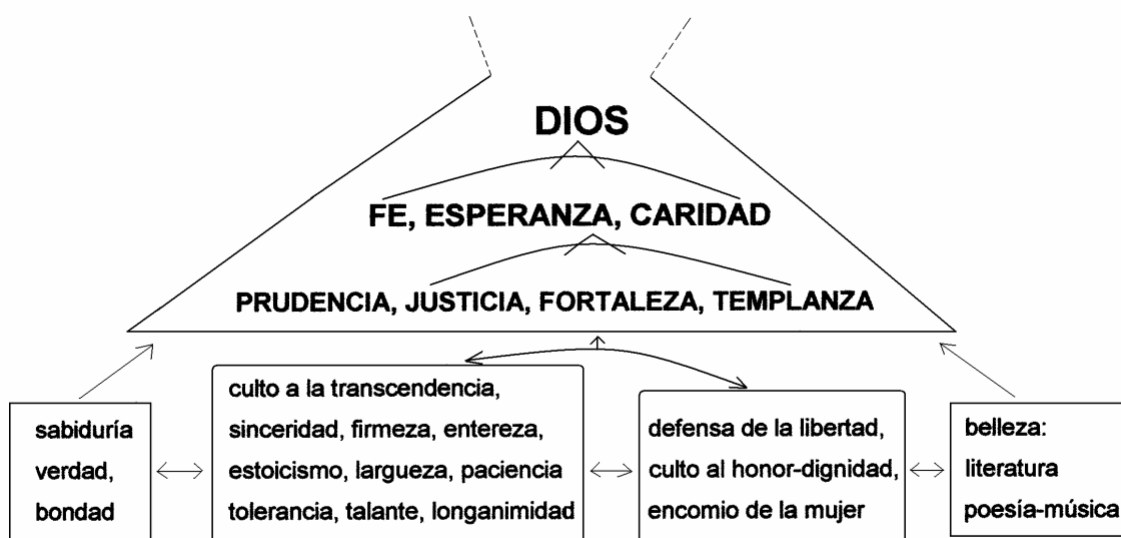


Figura I.7. Progresión ascendente de valores.

Al lado de gloriosos asuntos, se habla muy frecuentemente en estas *Meditaciones* de las cosas más nimias. Se atiende a detalles del paisaje español,

¹⁸⁷ Por tanto, estos enlaces quedarían dispuestos de este modo:

gnoseología→epistemología→información→formación//educación.

¹⁸⁸ Dios para los creyentes y, en su caso, la ética para los agnósticos, escépticos o, meramente ateos...

del modo de conversar de los labriegos, del giro de las danzas y cantos populares. (24).

Todo en la vida tiene su correspondiente importancia. Lo verdaderamente relevante no es la magnitud del hecho sino la naturalidad con que se realiza, la sincera convicción, la recta y noble intencionalidad y el intenso cariño con que se actúa.

Toda necesidad, si se la potencia, llega a convertirse en un nuevo ámbito de cultura. Bueno fuera que el hombre se hallara siempre reducido a los valores superiores descubiertos hasta aquí: ciencia y justicia, arte y religión. A su tiempo nacerá un Newton del placer y un Kant de las ambiciones. (27).

Efectivamente, si la intención es buena, aquella querencia natural se encauza hacia una línea positiva del modo más natural; más aún, en su camino se va enriqueciendo al acopiar elementos analógicos o sintónicos. Al fin se descubre que es tan importante lo que consideramos esencial como todos aquellos aditamentos que, de manera colateral, se van incorporando armónicamente. En el continuado avance sobre un saber particular, cuanto más se progresa, tanto más próximas y sintónicas nos parecen determinadas disciplinas que en un principio se nos antojaban distantes y extrañas. Al fin se abrazan en un núcleo convergente de intersección. Por eso es muy buen signo que un artista aspire a incorporar elementos científicos y, en el mismo sentido, que un científico sienta el noble afán por la extensión hacia los ámbitos del arte o las disciplinas humanísticas, en cualquiera de sus diversas manifestaciones.

¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino [sólo] una perspectiva? Dios es la perspectiva y la jerarquía; el pecado de Satán fue un error de perspectiva. Ahora bien, la perspectiva se perfecciona por la multiplicación de sus términos y la exactitud con que reaccionemos ante cada uno de sus rangos. La intuición de los valores superiores fecunda nuestro contacto con los mínimos, y el amor hacia lo próximo y menudo da en nuestros pechos realidad y eficacia a lo sublime. Para quien lo pequeño no es nada¹⁸⁹, no es grande lo grande. (29).

Ortega presenta aquí un alegato contra aquella desviación de concepto por el que la antigua eremítica y la primitiva monástica establecían una tajante segregación entre alma y cuerpo, entre espíritu y materia. Esta crasa y equivocada desviación la

¹⁸⁹ Hay que considerar aquí el problema de expresión lógica en esta construcción sintáctica por la que se indica “no es nada”. Este es un error de lógica gramatical muy generalizado, pero común dentro de las diversas lenguas españolas (también en el catalán-valenciano: “Això no és res”). Se trata de un fenómeno lingüístico en el que no se suele reparar pero sobre el que, cuando se medita sobre ello detenidamente, se advierte al punto la enorme contradicción entre la expresión lógica y aquello que se quiere significar. De todos modos esta construcción está muy arraigada y tiene muy difícil solución porque, desde luego, también sería problemática y de contradicción lógica la indicación alternativa: “eso es nada”. Tendríamos aquí, en este caso, el ser y la nada como entes directamente opuestos y contradictorios.

“aprovecha” Nietzsche, aunque de manera bastante sesgada, para morder argumental e incisivamente sobre este asunto.

La filosofía ha colaborado de manera decisiva a demostrar que somos un ente psicosomático indisoluble, de tal modo que cualquier patología afecta reversiblemente, de manera integral y mutua, a la mente y al cuerpo.

La indicación de que “Dios es la perspectiva y la jerarquía” tiene un pleno sentido lógico y racional si consideramos aquella legítima distinción que Kant establece entre teología natural y teología ética¹⁹⁰. Desde el libre ámbito de la teología natural advierte Kant que el cosmos posee, de manera implícita, un orden manifiestamente perfecto que rechaza la idea de la fortuita y específica acción de una naturaleza autónoma pero incontrolada. No sería improbable que Dios hubiera delegado sobre ella el dinamismo de los pertinentes y necesarios mecanismos¹⁹¹ para que se produjera una lenta y ordenada progresión biológica, eso es, lo que entendemos por evolución.

¹⁹⁰ En realidad Immanuel Kant las define como Teología física y Teología moral. La Teología física sería el ensayo de la razón para intentar deducir la causa primera ontológica y los fines de la naturaleza que conocemos desde la experiencia empírica. La Teología moral vendría a ser el ensayo de la razón para intentar explicar la inclinación y finalidad moral de los seres racionales (*Crítica del juicio*; ob. cit., pág. 425). En un tercer plano, la Teología dogmática, sin delezñar aquellas dos directrices racionalistas, se atiene, básica y sustancialmente, a la exégesis extraída desde la revelación divina, esto es, desde los contenidos hermenéuticos de la *Biblia*.

¹⁹¹ Éste es el quite, el capotazo (en metáfora torera) con la que algunos científicos, con noble y notable acierto, han intentando cubrir, aliviar y subsanar la aventurada desmesura de las recientes manifestaciones de Stephen Hawking.

A mayor progreso y mayores medios técnicos para la investigación espacial, mayor se muestra también (de manera paradójica) la distancia y la magnitud que separa nuestra ínfima pequeñez de la insondable magnitud del Ser Supremo y Todopoderoso. La polémica suscitada por las recientes declaraciones de Stephen Hawking en su libro, aunque en la directa y correcta línea del evolucionismo, no hace sino agravar y confundir el verdadero problema de la somera comprensión cosmológica y la absoluta necesidad de aquella actividad extrínseca para que se produjera el Big Bang cósmico inicial.

Stephen Hawking apela en su libro a la absoluta suficiencia de la ley de la gravedad para que se produjera el magno fenómeno del Big Bang inicial, sin que mediara la necesidad operativa de una fuerza creadora omnipotente. Pero la ley de la gravedad precisa, de manera necesaria, básica y elemental, un ente físico previo y empírico para poder apoyarse y manifestarse; y éste ente requiere, al menos y además, un espacio físico para existir, porque la nada absoluta es una completa utopía... Sorprenden los endeble argumentos que aduce Hawking para su reciente teoría. Pero, en todo caso, la médula del craso error de ellas emana del aventurado trasvase del riguroso ámbito científico a la hipotética área del metafísico, confundiendo ambos módulos de manera inadecuada, con una ligereza impropia para tan admirable intelectual. Y es que una cosa es la valentía y el denuedo (heroicos, en su caso, ciertamente) en la investigación y otra, muy distinta, el hecho de aventurar hipótesis teóricas colaterales...

El científico británico afirma en un nuevo libro, *El diseño inteligente*, que la física moderna excluye la posibilidad de que Dios crease el universo. Stephen Hawking se sale por la tangente del problema; por tanto, más que una osadía, parece esto una deserción del problema. En vez de encauzar y afrontar (desde un colateral y, siquiera, independiente ámbito metafísico) un severo compromiso entre las latentes teorías del “creacionismo” y/o “evolucionismo”, muestra una aventurada e infundada teoría por la que elude y elude el verdadero y acuciante problema. Del mismo modo que al darwinismo se le atribuyó la inexistente necesidad de un creador en el campo de la biología, el conocido astrofísico inglés afirma en su obra, *El diseño inteligente*, que las nuevas teorías científicas hacen redundante la función de un creador del universo. Por ello indica que el Big Bang, (la gran explosión en el origen del mundo), fue directa consecuencia, autónoma e inevitable, de las propias leyes de la física. Con ello refuta Hawking sus opiniones anteriores expresadas en su obra *Una Breve Historia del Tiempo*, en la que sugería que no

La indicación de Ortega se dispone, obviamente, desde la directriz de la teología natural, esto es, aquella que advierte que tras el orden cósmico, se muestra la necesidad absoluta de una acción extrínseca con un poder y una sabiduría infinitos... Se aprecia en su obra la distinción entre “causa incausada” y “causa originaria”. Con Kant asentimos en que, en todo caso, es mucho más arduo y difícil aducir razones lógicas que nieguen la existencia, el poder y la sabiduría infinita de un Ser Supremo que damos en llamar Dios. Y todo esto, a la manera de Kant¹⁹², formulado con plena independencia respecto de la *Biblia*.

La expresión de que “el pecado de Satán fue un error de perspectiva” se establece ya a medio camino entre la referencia bíblica y el razonamiento de que somos seres de una autonomía relativa, en tanto que nos debemos a varias dependencias, incluida nuestra gestación, nacimiento e indeterminación del respectivo e inevitable óbito. La doctrina cristiana nos indica que Satán, por ese fatal error de perspectiva, (que es tanto como decir crasa carencia de objetividad), no admitió la verdad de aquella clara lógica de que era un ser en dependencia, una criatura al fin y

había incompatibilidad entre la existencia de un Dios creador y la comprensión científica del universo. En el epílogo de aquella obra (*Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*; con traducción de Manuel Ortuño, Barcelona, RBA Editores, S.A., 1993, págs. 221-222) Stephen Hawking: indicaba lo siguiente:

Si descubrimos una teoría completa, con el tiempo habrá de ser, en sus líneas maestras, comprensible para todos y no únicamente para unos pocos científicos. Entonces todos, filósofos, científicos y la gente corriente, seremos capaces de tomar parte en la discusión de por qué existe el universo y por qué existimos nosotros. Si encontrásemos una respuesta a esto, sería el triunfo definitivo de la razón humana, porque entonces conoceríamos el pensamiento de Dios.

También en estas expresiones se mostraba una desaforada pretensión por someter todo a conocimiento cuando, en realidad, cuanto más progresa dicho conocimiento, tanto más se agrandan y dilatan ante él los tremendos y complejos interrogantes de siempre... Además, ¿pretende Hawking extender el conocimiento absoluto a todo tipo de gente...? Aparte de ser esto un alegre recurso retórico, meramente optimista (comprensible y dispensable como tal) para la conclusión de su libro... ¿no parecen estas expresiones más propias de la ciencia-ficción que sustentadas desde el necesario rigor por un científico de tal nivel...?

En ambos casos se muestra en Hawking una enorme desproporción entre su nivel científico (tanto más admirable y heroico, dada su situación fisiológica degenerativa...) y sus aventuradas opiniones del orden metafísico:

- En aquel libro (*Historia del tiempo*) se mostraba un desorbitado optimismo al presuponer que todo el mundo sería capaz de entender las más complejas cuestiones, tanto del orden cosmológico como del transcendental.
- Ahora, en su reciente obra (*El diseño inteligente*), tras atisbar e intuir que, incluso él mismo, está muy lejos de aquella pretensión generalizada de conocimiento, se sale por la tangente del problema epistemológico...

¹⁹² En todo caso, tampoco sería legítimo (desde un plano intelectual) adherirse al criterio de Kant sólo porque, verdaderamente, es más difícil negar la existencia de Dios que aceptar dicha existencia como algo real aunque intensamente misterioso. En realidad, la observación serena de la naturaleza conduce equilibradamente nuestra intuición humana y, desde esto mismo, nos aboca con irreprimible fuerza intelectual, racional, a esa consideración; y, efectivamente, el espíritu corrobora y nos aprueba todo ello como algo lógico y auténtico. Por otra parte, ese mismo espíritu parece clamar, mediante gritos tremendos en nuestra conciencia, que se niega a dejar de existir tras la muerte... Este segundo postulado constituye en Immanuel Kant (junto a la necesidad de un Ser Creador) el enlace crucial entre la gnoseología básica y el subsiguiente desarrollo de la epistemología.

al cabo, esto es, sometida a la previa necesidad de creación por parte de un Creador, omnipotente en todos los aspectos. La soberbia le destrozó el sentido lógico, la objetividad y la perspectiva. No admitió la llana y lógica objetividad de la relación entre Creador-criatura. La Virgen, en cambio, ante el anuncio de que va a ser madre del Mesías, no se le ocurre pavonearse y engreírse; la lógica y coherente objetividad de la humildad¹⁹³ la lleva a exclamar¹⁹⁴, de manera sincera y espontánea: “He aquí la esclava del Señor: hágase en mí según tu palabra”. En todo caso la humildad¹⁹⁵ suele permanecer oculta y hasta denostada por el padre de la mentira. En cambio, la malignidad de la soberbia se manifiesta con falsa pompa y boato artificioso, aunque se recubre de apariencia de bondad y hasta de gazmoña religiosidad. En ningún caso le conviene a la finalidad maligna del padre de la mentira manifestarse¹⁹⁶ de manera escabrosa y abrupta sino desde la engañosa apariencia del disimulo, la elegancia y la distinción.

Una de las grandezas de este Creador omnipotente estriba en que, aun siéndolo, concede plena libertad a la criatura, incluso para negar la existencia de Aquél. Ésta es, en otras, una muestra más de su infinita grandeza: la de ser Creador pero, a su vez, conceder un ilimitado margen de libre albedrío a la criatura racional y, al propio tiempo, tutelando las criaturas irracionales desde la salvaguarda conferida al propio instinto.

¹⁹³ En realidad, la humildad tiene su base tanto en la moral natural como en la equilibrada psicología. Por ello mismo cabe entender la humildad como la conjunción de objetividad, discreción y sensatez, y no como vulgar y equivocadamente se la conceptúa, esto es, como carencia absoluta de autoestima y una marcada tendencia pusilánime al apocamiento. Por esta vía se suele confundir también excesivamente orgullo con soberbia cuando, en realidad, el orgullo es la legítima satisfacción por algún logro meritorio legítimamente conseguido, mientras que la soberbia es absolutamente detestable, ya que, desde la maliciosa y arbitraria alteración de la objetividad, falsea los conceptos y predispone a todos los vicios. Nótese que la acertada expresión elegida por Ortega es aquí el “error de perspectiva”. Perspectiva y objetividad remiten directamente a la facultad empírica visual que, en este caso y como es bien lógico, no se referiría a la percepción óptica sino, más bien, sobre esta metáfora, atañería al juicio crítico que se establece sobre cada una de las situaciones en que nos encuadra la vida y las respectivas decisiones que sobre ellas tomamos. Probablemente Cervantes, para eludir equívocos sobre la confusa idea que de la humildad tiene mucha gente, prefiere recurrir a la expresión de la discreción, tantas veces empleada como término laudatorio de las personas, especialmente referido a las mujeres en muchos casos, tras haber ponderado en ellas la belleza, la virtud y la honestidad.

¹⁹⁴ Así se indica en el *Evangelio de San Lucas*, 1, 38.

¹⁹⁵ Que es tanto como decir objetividad, honradez y sentido crítico (según hemos indicado).

¹⁹⁶ A través de las experiencias informativas de la vida se comprueba que, aunque horripilantes, las posesiones diabólicas parece ser que se realizan por diablejos de poca monta sobre personas de muy escaso relieve cultural o intelectual y, asombrosamente, sin especial maldad antecedente al hecho de la abominable posesión. De hecho, los grandes criminales de la historia no presentaban signo alguno de posesión diabólica. Parece como si el padre de la mentira lanzara fuera del infierno, como cosa excrementicia para que “se busquen la vida” en la evidencia empírica terrenal, a los diablejos de escasa monta... En todo caso, cuanto mayor es la vileza satánica y más intensa su venenosa malicia, tanto mayor interés muestra el padre de la mentira en recubrirla y disimularla con eufémica distinción, con especial y gazmoña elegancia y hasta con aspectos de bondadosa religiosidad. ¿Para qué —pensará el padre de la mentira— insistir en la posesión sobre alguien a quien ya tengo bien atado en mi maligno saco, tras haberme hipotecado el alma con sus pérfidas ambiciones y maliciosas acciones?

Parecen desmesuradas aquellas palabras de Cristo: “Padre yo te alabo porque has escondido estas cosas a los sabios...”. Alerta y sorprende mucho en la conciencia esta expresión porque no se refiere a los soberbios y engreídos (que bien merecido lo tendrían en su caso...) sino meramente a los “sabios¹⁹⁷ y entendidos”. Éstos,

¹⁹⁷ Con leves matices diferenciales aparecen estas mismas expresiones en los cuatro *Evangelios* canónicos. Para el caso, en el de San Mateo (11, 25) se indica concretamente así:

Yo te alabo, Padre, Señor del cielo y de la tierra, porque ocultaste estas cosas a los sabios y discretos y las revelaste a los pequeñuelos.

El hombre de la antigüedad, en lo que era la infancia de la humanidad, requería el acercamiento de Dios para que se posibilitara la relativa comprensión de la Divinidad. La carencia de nivel cultural la suplía Dios en su revelación, pero adaptándola siempre a las posibilidades intelectivas del hombre. Era como si Dios cogiera de la mano al hombre para ayudarlo a caminar, en suplencia de su “infancia” cultural y de su inherente precariedad intelectual. En la modernidad, tras los prodigiosos avances de la ciencia, se mantiene y se agranda la idea de la necesidad de conceptuar una fuerza infinita, extrínseca que crea la inmensidad del cosmos. El hombre, de manera paradójica, parece empequeñecerse en proporción directa a sus propios avances científicos y técnicos (cosmológicos y microscópicos, respectivamente como las investigaciones siderales, las del ADN, etc.). Parece como si Dios dijera: “Ahora ya eres mayor. Por tanto, ya cuentas con medio suficientes para ser tú el que comiences a acercarte progresivamente a mí; en principio, comenzando por remontar aquella paternal representación del Anciano venerable con luengas barbas blancas con que me habéis representado durante tantos siglos...”.

¿Cómo entender, pues, si no, aquellas enigmáticas palabras de Cristo? Precisamente Ortega parece dar la clave sobre esto en su referencia al error de perspectiva. Por tanto, se trata de no acotar la intuición sobre la magna perspectiva de Dios reduciéndola al mero linde de la correspondiente investigación de cada época. Los límites de la investigación de tan sólo cien años producen una sonrisa irónica ante su enorme ensanchamiento en la actualidad. Lo mismo cabe pensar que ocurrirá siempre en lo sucesivo... Por tanto, la perspectiva, la profunda capacidad intuitiva, debe ir más allá del límite alcanzado por la investigación científica de cada época.

Cada progreso científico, en lo macro y en lo micro, (lo mismo que en la enorme complejidad del funcionamiento de las redes neuronales) tiene, como uno de los esenciales efectos, la pasmosa sorpresa de ver como se ensancha la insondable magnitud ante lo que se va investigando. ¡Qué maravilloso sería que el ilusionado denuedo en la investigación científica se conciliara con la humildad de permitir que, al propio tiempo, las mociones del espíritu intuyeran libremente sobre la infinitud y la transcendencia!

Como epílogo de estas consideraciones cabe atender a las expresiones de Albert Einstein, quien, parece ser, que dijo: “Cada día sabemos más y entendemos menos”. (Extractado del artículo “Conectar con nosotros mismos”; publicado en *El País Semanal*, N° 1.770, domingo, 29 de agosto de 2010, págs. 28-29). No obstante, parece ser que determinado director cinematográfico (con indudables conocimientos, tanto de su actividad artística como de diversas áreas de la historia) alude a Einstein en aquellas citas que arbitrariamente elige y, en cambio, soslaya o desconoce otras de muy substancial importancia, como la que aquí hemos expuesto. Por ello, ese citado director (con siglas nominales de A.A.) indicaba (*en XL Semanal de ABC*, n° 1.141, del 6-12 de septiembre de 2009, págs. 40-41) las siguientes consideraciones:

La religión está directamente relacionada con la muerte, la esperanza en otra vida. A mí me interesa por cómo nos afecta y nos enfrentamos a ella. *Mar adentro* es dónde más se trata eso. *Ágora*, por su parte, recoge la espiritualidad de sentirnos parte del universo. Los astrónomos, en el fondo, buscaban a Dios, intentaban hacerse una idea de cómo funcionaba el universo. Einstein lo llamaba “El Viejo”. “Yo quiero averiguar el plan de “El Viejo”, decía. Es fascinante.

Constantemente aparece el problema entre el legítimo afán y la necesidad del progreso en el conocimiento confrontado a la carencia de reconocimiento de la enorme limitación gnoseológica de la mente humana. Por ello, en la línea de una desmedida soberbia, se llega a delezñar como inexistente o ridículo aquello sobre lo que no se tiene suficiente nivel intelectual para poder comprender. Cabe considerar que lo que se toma muy a la ligera (y es motivo, por tanto, de tantos chistes baratos) esto es, aquel pasaje del *Génesis*, el del árbol de la ciencia del bien y del, (o sea, Adán y Eva y la manzana del saber), es, probablemente, de fundamental importancia. Esencialmente en ese contexto del *Génesis* se abre el complejo campo de la moral. Aparecen ahí contrapuestos y enfrentados, desde la sencilla metáfora del mítico manzano, los tremendos y básicos problemas de la gnoseología y la moral. Ahí se establece, precisamente, el embrión del problema entre la moral y el conocimiento, en cuanto que se muestra:

probablemente sin malicia, muchas veces descuidan y desoyen la facultad natural de la intuición. Suelen centrar y delimitar todo el saber hasta concretizarlo exclusivamente en la frontera de lo que meramente perciben por los sentidos o alcanzan a entender desde su respectiva investigación. Por ello, con gran poder de intuición indica y advierte Ortega: ‘Dios’¹⁹⁸ es la perspectiva y la jerarquía”. La serena intuición (tan sutilmente detectada por Kant y Schopenhauer) tiene el maravilloso poder de mostrar en la mente un ilimitado panorama que la persona sencilla advierte, aunque sea incapaz de comprender, menos aún, de razonar y absolutamente incapaz de manifestar en terminología hermenéutica. Quizá ahí radique, en parte, el misterio de aquellas enigmáticas palabras de Cristo (“...revelaste estas cosas a los pequeños”).

La intensa complejidad de esta afirmación sobre que: “La intuición de los valores superiores fecunda nuestro contacto con los mínimos” se puede glosar de manera muy sencilla. Efectivamente, la diferencia entre lo magno y lo mínimo estribaría, en todo caso, en la dimensión cuantitativa. Pero la recta intencionalidad no se afecta en su positiva esencia, al contrario, no soslayar lo pequeño por el mero hecho de serlo, denota una notable grandeza de espíritu. En *El Quijote* se advierte que lo pequeño queda muchas veces engrandecido mientras que lo grande resulta desmitificado.

-
- ❖ La legítima necesidad del progreso en el conocimiento y el reconocimiento, al propio tiempo, de la limitación de la mente humana, incluso en sus más preclaras inteligencias.
 - ❖ La soberbia por alzar, mediante el completo dominio del conocimiento, la categoría de la criatura al nivel del propio Creador. En todo caso, ya hemos considerado anteriormente (respecto a Hawking) a que situación se puede llegar en determinados casos...

¹⁹⁸ Debiera alertar muchísimo el hecho por el que intelectuales de primer orden (de una posición laica, como Kant, Hegel, Schopenhauer, Russell, Popper, Ortega, etc., y, por tanto, poco sospechosos de partidismo religioso o clerical) establecen en la figura de Cristo la máxima altura de la ética. Por otro lado, sobre la moral de Sócrates, Platón, Aristóteles..., pudieron establecer Agustín de Tagaste y Tomás de Aquino (entre otros), tan directa sintonía precisamente por la enorme afinidad existente entre el legado ético de aquéllos con la doctrina cristiana. Particularmente, en el final de la obra cumbre de Arthur Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*, IV Libro) se establece una directa sintonía entre aquella negación de la voluntad y el mensaje de Cristo: “Quien quiera venir en pos de mí, que se niegue a sí mismo, que tome su cruz y me siga”. En un autor de pensamiento tan libre como Schopenhauer, son muy interesantes las siguientes consideraciones (dispuestas en esta ob. cit., págs. 193 y 202) que indica a este respecto :

Entre todas estas doctrinas, la más próxima a nosotros es el Cristianismo, cuya moral está basada en el mismo orden [lógico] de sentimientos. No sólo conduce a la caridad suprema, sino a la renuncia del mundo. (193).

Llorar y gemir incesantemente sin tener virilidad bastante para elevarse a la resignación es perder a la vez el cielo y la tierra, para no conservar más que una sensibilidad lacrimosa. Sólo el dolor es el camino de la salvación, y sólo es respetable a ese título cuando reviste la forma del conocimiento puro, para conducir enseguida a la verdadera resignación como aquietador del querer. (202).

En sintonía con estas consideraciones cabe recordar, como epílogo a este asunto, las tremendas palabras de aquel himno: “*Salve Crux, spes unica*”. Sí, efectivamente, no hay otro camino, o el compromiso cristiano, puramente quijotesco, de amor-dolor, o pasarse al bando contrario, el de la cobarde claudicación y negación de los valores éticos.

No se rinde al arma: se rinde, si acaso, al culto meditativo. Una obra del rango del *Quijote* tiene que ser tomada como Jericó. En amplios giros, nuestros pensamientos y nuestras emociones han de irle estrechando lentamente, dando al aire como sonos de ideales trompetas.

¡Cervantes —un paciente hidalgo que escribió un libro— se halla sentado en los elíseos prados hace tres siglos y aguarda, repartiendo en derredor melancólicas miradas, a que le nazca un nieto capaz de entenderle! (39).

Efectivamente, al menos desde nuestra particular experiencia asentimos, plena y radicalmente, en esta aseveración de Ortega. Son necesarias varias lecturas (cada una de ellas más intensa y pormenorizada) para progresar en el sentido pleno de la magna obra cervantina.

Una primera lectura, —especialmente si se produce ésta en la adolescencia—, sólo ofrece una dimensión lúdica de mero entretenimiento; eso sí, tremendamente divertida y chispeante en muchos capítulos.

Tras una lectura más detenida y sosegada se nos van abriendo todas aquellas vertientes tantas veces aludidas, esto es, los diversos ámbitos del orden filosófico, moral, educativo, psicológico, costumbrista, histórico, etc. Ahí advertimos ya que se trata de una obra descomunal que nos rebasa en todos los aspectos. Sus capítulos se nos vuelven gigantes inmensos ¡y más nos vale no arremeter contra ellos y sus enormes brazos aspadados, cabalgando hacia ellos sobre nuestra descontrolada y soberbia prepotencia...!

Intuyendo la magnitud de la obra, en un tercer estadio, nos acercamos a ella con recatada prudencia y únicamente con el razonable intento de analizar sobre ella, de entre tantísimos aspectos, sólo aquel ámbito acotado que muestra mayor afinidad respecto a nuestra específica formación.

Ya en plena tarea advertimos, con pasmo y estupor, que la investigación sobre la que habíamos restringido y encauzado nuestro concreto trabajo es absolutamente imposible deslindarla de aquello que planteábamos pretendidamente con acotada especificidad (¡Cervantes así lo quiso; o así se lo inspiró la Providencia, como premio a su quijotesco y heroico desnudo!). La acotada especificidad elegida no es posible segregarla enteramente de todos aquellos otros aspectos con los que se ha entreverado hasta la absoluta simbiosis. ¿Qué hacer entonces? No procede, en ningún caso, retroceder y abandonar, de manera pusilánime, el proyecto ante aquel panorama de interdisciplinariedad que se nos ha abierto. Cabe mantenerse fiel en el ilusionado compromiso inicial y, ciertamente, conferir prioridad absoluta a aquella vertiente de la especificidad propia pero aceptando que, aunque intentemos acotarla estrictamente, no será posible segregarla de todos aquellos valores interculturales con los que ha establecido tan armónica sintonía.

Por más grande que sea el ahínco mostrado en la investigación sobre la obra cervantina, cada vez quedamos más deslumbrados cuanto más sintonizamos y nos compenetrados con ella. Se nota entonces aquella elevación hacia la idea pura platónica aunque, al propio tiempo, tanto en la misma medida y proporción, apreciamos la conveniencia sobre el alejamiento de la vulgaridad, desestimando la plana elementalidad de aquellos que no logran remontarse sobre ella. Por eso indica Schopenhauer¹⁹⁹ que: “El verdadero público de los verdaderos filósofos es tan limitado que se necesitan siglos para que se encuentren unos pocos discípulos que los comprendan”.

¡Por eso, en feliz pero lapidaria expresión de Ortega, se patentiza que “Cervantes espera a que le nazca un nieto capaz entenderle!”. Por ello mismo, en el mismo sentido indica Schopenhauer²⁰⁰ lo siguiente:

Los espíritus verdaderamente grandes anidan, como las águilas, en las alturas, solos. Esto explica también por qué los que tienen un mismo talante congenian tan fácilmente, como si se atrajeran magnéticamente entre sí: las almas afines se reconocen de lejos. Es cierto que esto es más fácil de constatar en las gentes que poseen un talante ruin o están pobremente dotadas; pero sólo porque son legión, mientras que las naturalezas mejores y destacadas son escasas y difíciles de encontrar.

En todo caso, la indicación de ir estrechando la obra lentamente, “dando al aire como sonos de ideales trompetas” se ajusta admirablemente, tanto en su dimensión metafórica como en su asombrosa y directa coincidencia de nuestro caso. Precisamente desde la música es posible adentrarse lenta y pacientemente hacia la esencia medular del intuitivo pensamiento cervantino. Del mismo modo que se suele decir “por el hilo al ovillo”, también aquí cabe indicar que desde la estética, en este caso del ámbito musical, intentamos avanzar hasta el núcleo de la ética cervantina.

I. 4.2.2. MEDITACIÓN PRELIMINAR

Tengo yo ahora en torno mío hasta dos docenas de robles graves y de fresnos gentiles. ¿Es esto un bosque? Ciertamente que no; éstos son los árboles que veo de un bosque. El bosque verdadero se compone de los árboles que no veo. En bosque es una naturaleza invisible. [...]

El bosque está un poco más allá de donde nosotros estamos. De donde nosotros estamos acaba de marcharse y queda sólo su huella aún fresca. [...]

La invisibilidad, el hallarse oculto no es un carácter meramente negativo, sino una cualidad positiva que, al verse sobre una cosa, la transforma, hace de

¹⁹⁹ *El mundo como voluntad y representación*, ob. cit., pág. 13.

²⁰⁰ *Aforismos sobre el arte de vivir*, ob. cit., pág. 226.

ella una cosa nueva. En este sentido es absurdo —como la frase susodicha declara— pretender ver el bosque. El bosque es lo latente en cuanto [que] tal. (43-45).

Ortega, desde una dimensión metafísica (entremezclada de ámbito psicológico) nos reporta desde la metáfora para insertarnos en un plano simbólico. Desde él percibimos que se está refiriendo al *Quijote* y a la comprobación de que “se trata de una obra descomunal que nos rebasa en todos los aspectos” (según recién indicábamos por nuestra cuenta). Advertimos que, aun tratándose de una bellísima obra literaria, cada esbelto y fragante árbol dispuesto en cada uno de sus capítulos, precisamente desde su frondosa amenidad, puede recrearnos placenteramente —al modo de aquel pastor que, bajo su fresca sombra, toca plácidamente la flauta— y sustraernos así de aquella elevada visión superior pero, al propio tiempo, de intensa exigencia... De este modo comprobamos que no son suficientes varias lecturas, ni que las posteriores se efectúen con lento sosiego. Es preciso meditar profunda y detenidamente, dejarse interpelar el alma y advertir en la conciencia qué correlatos tiene nuestra vida con todo aquello y con qué personaje nos identificamos desde nuestra propia vivencia particular.

No hay nada tan ilícito como empequeñecer el mundo por medio de nuestras manías y cegueras, disminuir la realidad, suprimir imaginariamente pedazos de lo que es. [...].

Hay gentes las cuales exigen que les hagamos ver todo tan claro como ven esta naranja delante de sus ojos. Y es el caso que, si por ver se entiende, como ellos entienden, una función meramente sensitiva, ni ellos ni nadie ha visto jamás una naranja. (46-47).

Pretende indicar aquí Ortega que la realidad es inmensa y, por tanto, inabarcable en su conjunto, y todavía menos comprensible aún en su intrincada complejidad²⁰¹. Incluso acotando partes concretas de cada área del saber cultural (filosofía, teología²⁰², psicología, filología, pedagogía, historia, medicina, física, arquitectura, ingeniería, artes, etc.) que, a su vez, se han bifurcado enormemente (en su área respectiva con diversas especialidades) para gran ventaja en cada una de ellas, así y todo resulta completamente utópico el intento por aprehender alguna de ellas, sólo en una de sus partes, con suficiente magnitud, amplitud e intensidad.

²⁰¹ Verdaderamente nos desborda la investigación espacial, aun con la inmensa ayuda de los portentosos telescopios pero, en otro sentido, no es menos complicada y retadora la dimensión del mundo microcósmico con su enorme complejidad.

²⁰² Sobre la teología, por ejemplo, existe una crasa confusión. Automáticamente se meten en el mismo saco conceptos tan distintos y dispares como revelación, exégesis, hermenéutica, dogma, catequesis, pastoral, liturgia..., cuando cada una de ellas tiene una entidad propia y muy definida.

La expresión de que “nadie ha visto jamás una naranja” puede sorprender pero, realmente, sólo causará hilaridad en el necio. El sabio lo entiende perfectamente; más todavía, comprende que Ortega aún se ha quedado corto²⁰³ y tolerante en esta expresión. Efectivamente, José Ortega se refiere a que sólo podemos atisbar la parte de la naranja que se nos ofrece desde la visión frontal, pero en absoluto podemos ver la parte hemisférica contraria u opuesta (y menos aún su interior...). Si esto ocurre con sencilla una naranja... ¿qué tensión tan enorme, dentro del ámbito psíquico, tendrá la mente del sabio al no poder aprehender una catedral en su totalidad de manera sincrónica o una sinfonía en su totalidad diacrónica? Nuestra limitación gnoseológica es enorme...aún auxiliada con la poderosa intuición del inconsciente...

La expresión sobre “que les hagamos ver todo tan claro” muestra el bajo pero justificado concepto que Ortega tiene de la vulgaridad, soberbia y estupidez de mucha gente. Si ya, de por sí, es ardua la mediana comprensión del fenómeno desde su mera representación mental... ¿Cómo se puede pretender que se explique cuestión tan ardua suficientemente...? Sobre esto cabe establecer las siguientes consideraciones:

- La mente, desde el constante aporte de información inconsciente de los sentidos²⁰⁴, tiene una amplísima representación fenomenológica por la que, desde el ámbito empírico, reporta un enorme cúmulo de imágenes de todo tipo al cerebro. Por ello mismo la mente tiene instalado en el intelecto como un inmenso almacén que, a modo de un monumental ordenador, sólo tiene que activarse para mostrar desde la memoria la inmensidad de lo que guarda.
- Pero otra cosa muy distinta es la representación y ordenación conceptual de todo aquel inmenso panorama que permanece allí de manera espectral. Todo lo que allí se almacena, de manera simultánea o abstracta, tiene que someterse a diacronía, incluso en un primer estadio de representación conceptual.
- Tras ello sucede explicación, esto es, la manifestación argumental, que exige una depuración y una linealidad diacrónica de la idea para poder adaptarse al complicado proceso hermenéutico.
- Aparece tras ello el problema (menos intenso si la persona recipiente tiene un alto nivel intelectual) de la adecuada comprensión por parte del que está intentado decodificar nuestro mensaje.
- Por fin, cuando el mensaje ha sido decodificado, se instala en la otra mente receptora; pero con ello adviene el problema de que, al desparramarse nuestra

²⁰³ Si atendemos, desde estrictos parámetros filosóficos, a la complejidad de la gnoseología de Kant, la fenomenología de Hegel y la epistemología de Schopenhauer.

²⁰⁴ Especialmente la vista y el oído.

hermenéutica en la particular representación fenomenológica de la otra persona, es mucho suponer que aquélla (aunque sea similar su nivel intelectual y grado cultural) sintonice armónicamente con nuestros postulados, dada nuestra particular manera de expresarlos.

En resumen, a estos niveles de complejidad psicológica lleva la lectura de Cervantes, especialmente en *El Quijote*, y todo desde el deambular bienintencionado y afable de una pintoresca pareja, caminando por aquellos andurriales manchegos e hispanos...

I. 4.2.3. ARROYOS Y OROPÉNDOLAS

Hay toda una parte de la realidad que se nos ofrece sin más esfuerzo que abrir ojos y oídos —el mundo de las puras impresiones—. Bien que le llamemos mundo patente. Pero hay un trasmundo constituido por estructuras de impresiones, que si es latente con relación a aquél no es, por ello, menos real. Necesitamos, es cierto, para que este mundo superior exista ante nosotros, abrir algo más que los ojos, ejercitar actos de mayor esfuerzo; pero la medida de este esfuerzo no quita ni pone realidad a aquél. El mundo profundo es tan claro como el superficial, sólo que exige más [esfuerzo] de nosotros. (51).

Si somos, verdaderamente, un ente psicosomático no tiene sentido establecer una drástica escisión entre cuerpo y espíritu. Por ello mismo no tenía sentido alguno el que la antigua eremítica delezgara el cuerpo entendiéndolo como radical enemigo del alma; pero, ciertamente, menos sentido tiene aún vivir sólo para el cuerpo delezgando las mociones del espíritu, como preconiza el absurdo materialismo y el hedonismo desbocado.

En un nivel metafísico, la indagación sobre el macrocosmos, en la medida de nuestras posibilidades técnicas y científicas, no tiene sentido si no se establece seguidamente una interiorización que interpele nuestra conciencia. De hecho, la captación empírica del fenómeno se produce en el necio de la misma manera que en el sabio porque aquél, a su manera, también está dotado de la natural intuición. En ambos actúa igualmente el conjunto de los cinco sentidos como abierto, frenético y constante canal de información, de manera involuntaria e inconsciente. Pero la diferencia entre el necio y el sabio estriba en que aquél, ante tan inmenso panorama empírico y espiritual, sale espantado de su conciencia, eludiendo, de manera cobarde, todo compromiso de pensar; en cambio, el sabio se interna valientemente en ella y procura razonar la complejidad del fenómeno en sus diversas vertientes e incluso en las diversas formas de su contingente representación.

Entre la experiencia empírica y la conciencia racional se establece una relación de causa-efecto. Tras ello adviene una responsabilidad moral y, en consecuencia, un compromiso operativo que, desde luego, sitúa al que lo afronta valientemente en una problemática dimensión quijotesca. La gente rechaza y zahiere a la persona comprometida; y a ésta sólo le queda el consuelo de su conciencia y el lenitivo con el que el arte, especialmente la música, la suaviza. Se ha dicho, y parece ser que con bastante criterio, que “la belleza cura”²⁰⁵. En realidad, matizando este concepto, ya es bastante el hecho de que la belleza contribuye a consolar y suavizar el dolor, a modo de un suave bálsamo o grato lenitivo.

A propósito de la expresión “El mundo profundo es tan claro como el superficial” bien conviene atender las sabias expresiones del doctor Manuel Trujillo²⁰⁶ por las que éste indica:

La neurobiología nos da cada vez más sorpresas sobre la plasticidad de la mente. Pero el modelo de consumismo desenfrenado nos ha desequilibrado a todos. En esta sociedad no se dan las pautas espirituales de cultivo del yo interno [al modo] que se dan en Oriente. Aquí nos hemos olvidado del mundo interior y guardamos una relación muy peculiar con el mundo exterior: lo devoramos. [...] El crecimiento interior tiene más posibilidades que el exterior. Toca zonas intemporales. Freud decía que en el inconsciente no existe el tiempo. Después se ha demostrado que es cierto: las crononeuronas no acceden a las zonas más profundas del cerebro [...]. Para conocernos a nosotros mismos, para saber dónde están nuestros límites, es necesario acceder a experiencias profundas que nos desvelen el concepto de infinitud.

Para cualquier persona inteligente, a poco que considere este asunto, se le muestra que, efectivamente, “en el inconsciente no existe el tiempo”. Así lo afirma²⁰⁷ también el literato Jacobo Siruela cuando indica lo siguiente:

Lo que sucede es que hoy no se atienden, ni se tratan de interpretar los sueños, lo cual, seguramente está desvitaminizando el onirismo, ocultándolo cada vez más de la experiencia humana. Lo inconsciente es intemporal y se reitera [en] una serie de modelos, ya sean neuróticos o creativos²⁰⁸, que sirven bien para limpiar emociones del pasado, bien para presentir circunstancias del futuro. [...]

²⁰⁵ Efectivamente, durante una estancia en Barcelona (agosto de 2010), y en la visita a una exposición de pintura moderna instalada en el Palacio Real (el antiguo, gótico, anexo a la catedral, y no el modernista de Pedralbes), se veía, en un gran panel, esa misma expresión en catalán: “*La bellea cura*”. Sí, la belleza cura, ciertamente, en cuanto que sutura las heridas; pero las cicatrices de estas heridas amorosas permanecen para siempre en el alma... como si fueran a permanecer, indelebles, más allá de la muerte...

²⁰⁶ Insertadas en el periódico *La Razón* (lunes, 2 de noviembre de 2009, página 96). Manuel Trujillo ejerce la psiquiatría en el Hospital Bellevue de New York.

²⁰⁷ En la sección de Cultura del periódico *El Mundo*, del sábado 23 de octubre de 2010, pág. 64.

²⁰⁸ La expresión “una serie de modelos, neuróticos o creativos” es lógico que no la dispone el autor como relación de términos equivalentes o complementarios, sino directamente antagónicos. Lo neurótico, obviamente, atañe al ámbito patológico, mientras que lo creativo es del más positivo ámbito.

La cultura occidental es cada vez más extrovertida, más alejada de nuestro ser interior, de ahí que seamos más neuróticos y llevemos una vida cada vez más falsa y hueca. [...] Los sueños, como dijo Gérard de Nerval, son nuestra segunda vida. Son la clave de nuestras emociones, la imagen de nuestras pulsiones anímicas, la llave del pasado y, lo que es más paradójico, de nuestro futuro.

Las expresiones de Jacobo Siruela no atañen directamente a la interpretación de los sueños, a la manera freudiana. Se refieren, más bien, a aquel estado intermedio de ensoñación (muchas veces acaecido en plena noche, en aquel estado de semiinconsciencia) en que el inconsciente se libera de la rígida coerción racional. Precisamente muchas de las grandiosas ideas del mundo del arte (literatura, pintura, música) asaltan la mente en ese estado semiinconsciente. Por ello el artista se levanta de la cama para tomar buena nota de aquella idea que va a producir el germen, la ubérrima génesis de su inminente creatividad. Y es que el inconsciente reduce el margen de lo material centrándolo en beneficio de lo espiritual. En cuanto a la expresión de que “los sueños, son nuestra segunda vida” cabe considerar que se trata de aquel módulo colateral, ideal e impertérrito, de lo que “debiera haber sido”, que se establece y yuxtapone paralelamente junto a la prosaica vida real, zarandeada y atropellada por las circunstancias. En todo caso, el arte y, muy especialmente la literatura y la música, se decantan decididamente del lado quijotesco de “lo que debiera ser” y, en dimensión nostálgica, de “lo que debiera haber sido”.

Como bien se puede comprobar, las personas de alto nivel intelectual y cultural son bien sensibles a esta problemática de la acechanza sobre la disfunción entre materia y espíritu. Pero, de hecho, siempre parece haber existido esa tensión; también ocurría así en la época de Cervantes. Únicamente sucede que quienes, como Don Quijote, son más sensibles y nobles (y, por ello mismo, denuncian lo pernicioso de ese desequilibrio), tantos más palos reciben de la sociedad acomodada, cínica y hedonista. Y si, además, buscan el consuelo de la música, son tildados, definitiva e irremediabilmente, de locos...

I. 4.2.4. TRASMUNDO

La ciencia, el arte, la justicia, la cortesía, la religión son órbitas de realidad que no invaden bárbaramente nuestras personas, como hace el hambre o el frío; sólo existen para quien tiene la voluntad de ellas. (52).

Gran parte del vulgo no adquiere compromiso alguno. Se acomodan, sumisa, cobarde y dócilmente ante quien manda (“contra mayores no vayas”, suelen decir con pretendido alarde de suficiente sapiencia). Pero, por el miedo a “que no les pase

nada”, giran vertiginosamente como veletas perfectamente engrasadas en la dirección del viento que más sopla o hacia sol que más calienta. La democracia, entendida en su verdadera esencia, podría remediar el panorama, pero en muchos casos aún lo agrava si el vulgo carece previamente de pertinente formación cultural y ética... La base del problema es siempre el mismo: la necesidad de impartir una equilibrada educación por parte del político y, de manera compensatoria, el decidido compromiso de la gente en su integral recepción. Pero, en aquéllos falta convicción; mientras que en la gente falta compromiso. Faltan quijotes que se enamoren intensamente de la vida y no se limiten sólo a vegetar en ella. Faltan quijotes creativos en las ciencias y las artes. Faltan quijotes que, valientes e inhiestos, canten verdades al sol del mediodía, aunque lloren a solas y encorvados en la noche bajo las estrellas...

I. 4.2.5. RESTAURACIÓN Y ERUDICIÓN

Ha habido una época de la vida española en que no se quería reconocer la profundidad del *Quijote*. Esta época queda recogida en la historia con el nombre de Restauración. Durante ella llegó el corazón de España a dar el menor número de latidos por minuto. (54).

Ortega se refiere aquí a la época del gobernante Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897). Hombre de una gran personalidad y de una amplia versatilidad, Doctor en Derecho, literato y destacado político. Contribuyó decisivamente en la restauración monárquica sobre la persona de Alfonso XII. Pero era aquella una época desangelada en la que España lloraba como una temblorosa vieja plañidera en el propio funeral de su fabuloso imperio. “Me duele España” era la frase en la que convergían nuestros grandes literatos de aquellas épocas...Funeral, duelo, dolor y llanto era la consecuencia de que la exigua cofradía de quijotes hubiera sido reducida a la “procesión penitencial del silencio” y seguidamente apaleada por la inmensa e incontable cohorte de aduladores, hedonistas y vividores...

La indicación sobre “que no se quería reconocer la profundidad del *Quijote*” es, en todo caso, una afirmación ambigua e inconcreta. En realidad es inescrutable la conciencia de las personas. Otra cosa es que no se prestara a la magna obra cervantina la merecida atención, y menos aún que se meditara sobre el espiritual mensaje que, de manera subliminal, esconde como precioso tesoro, sólo resplandeciente para quien tiene firme voluntad por encontrarlo ahondando en la conciencia, cantando a la vida y al amor sin miedo al pusilánime y cobarde recato. Pero esa cobarde inhibición sobreviene siempre y, de manera incomprensible, también en nuestra época en que, supuestamente se es teóricamente libre al hipotético amparo

de la democracia. Si la gente lee poco (¡y que tipo de lectura, Dios Santo, acomete la gente cuando se la ve leer en el metro...!), mucho menos presta atención a la literatura clásica, puesto que generalmente sólo hace caso al reclamo del best-seller de moda que se bombardea desde la interesada y calculada publicidad.

Sin duda, la profundidad del Quijote, como tal profundidad, dista mucho de ser palmaria. Del mismo modo que hay un ver qué es un mirar, hay un leer que es un *intelligere* o leer lo de dentro, un leer pensativo. Sólo ante éste se presenta el sentido profundo del *Quijote*. (58).

Ya hemos indicado anteriormente que hay que remontar muchas cotas, tras reiterados niveles de lectura, para alcanzar el brillo inmenso que se muestra en la deslumbrante altura. En todo caso, el considerable esfuerzo de análisis y el enorme compromiso moral que supone el que se le presente a uno “el sentido profundo del *Quijote*”, se suaviza con el recurso de la música. ¡Pero ocurre que la buena música impele también a adentrarse de manera reversible, todavía de manera más intensa, en el ámbito más sutil, y misterioso del espíritu! ¡Qué bien entendió todo esto Cervantes mostrándose a sí mismo y manifestándolo enteramente por medio de Don Quijote! ¡Ésa, y no otra, era la verdadera España, la de Teresa de Ávila y Juan de la Cruz; la de El Greco, Velázquez, F. Guerrero y T. L. de Victoria! Unos, como Cervantes, Lope de Vega y El Greco, intentando llegar a Dios desde el hombre; otros, como Teresa, Juan de la Cruz y T.L. de Victoria, procurando llegar al hombre desde Dios; pero, en definitiva, encontrándose en la intersección de ese abrazo fraternal con las mejores intenciones. Unos y otros, mostrando ese anhelo de trascendencia, manifestado de manera fehaciente en su ejemplar vida; unos y otros, en definitiva, mostrando ese anhelo de trascendencia como algo real, como lo que “tenía que haber sido”, en expresión²⁰⁹ de Ortega y Gasset.

I. 4.2.6. LAS COSAS Y SU SENTIDO

Como para el sensual el órgano es la retina, el paladar, las pulpas de los dedos, etc., el meditador posee el órgano del concepto. El concepto es el órgano normal de la profundidad. (75).

También nos hemos referido anteriormente a los cauces de información que se obtienen desde los cinco sentidos y la manera en que el inconsciente acoge e instala en la mente la cantidad de datos suministrados. Otra cosa muy distinta es la activación

²⁰⁹ En todo caso, esta contraposición la mostramos reiteradamente como elemento referencial. Sobre ella se establece la tensión entre las tendencias positiva y negativa.

de la mente y la conformación intelectual del concepto. Pero ahí aparece la pereza, especialmente significada en la actividad mental, mejor dicho, en la cobarde²¹⁰ desactivación mental... Si no se piensa, no hay compromiso; y sin éste no existe una disposición moral, ni quijotesca ni siquiera sanchopancista. Por ello mismo, hasta el concepto de la música se tergiversa y adultera. Lo que debía ser la coronación esplendente sobre la expresión de los buenos propósitos y mejores compromisos, se degrada y pasa a ser, en demasiados casos, una murga latosa e insoportable sobre la que no se entiende su significación y menos aún su lógico sentido o su razonable necesidad...

I. 4.2.7. EL CONCEPTO

El concepto no puede ser como una nueva cosa sutil destinada a suplantar las cosas materiales. La misión del concepto no estriba, pues, en desalojar la intuición, la impresión real. La razón no puede, no tiene que aspirar a sustituir la vida. [...]

Lo que da al concepto ese carácter espectral es su contenido esquemático. De la cosa retiene el concepto meramente el esquema. Ahora bien: en un esquema poseemos sólo los límites de la cosa, la caja lineal donde la materia, la sustancia real de la cosa queda inscrita. Y estos límites [...] no significan más que la relación en que un objeto se halla respecto de los demás. [...]

Las cosas como impresiones son fugaces, huideras, se nos van de entre las manos, no las poseemos. Al atar el concepto unas con otras, las fija y nos las entrega prisioneras. Platón dice que las impresiones se nos escapan si no las ligamos con la razón. (80-81).

Efectivamente, la mente no cesa de acoger aquel caudal inmenso de información que le proporciona la intuición de manera incesante pero si, por otra parte, no existe una determinación por estructurar y concretar en conceptos todo aquello, al final se instala una pasividad y un estéril relativismo en el individuo por la que muy poco se diferencia ya de los animales de conocimiento superior. Éstos²¹¹ también poseen, en su respectiva medida, altas cotas de conocimiento; pero, en cambio, su memoria es muy limitada; su entendimiento es rudimentario y su voluntad está casi enteramente regida, prácticamente de manera enteramente coercitiva, por la ley natural del instinto.

La compleja relación superior de memoria—entendimiento—voluntad es privativa de las personas. Pero exige que cada parte asuma su compromiso operativo. De lo

²¹⁰ En el colmo del cinismo, esta “cobarde desactivación mental” se pretende hacer pasar como mera y apreciable comodidad. Y en su segundo y sesgado paso, la prédica de esa comodidad encuentra una general aceptación como algo muy lógico y conveniente. Como vemos, “un abismo llama a otro abismo”...

²¹¹ Especialmente los primates (chimpancés, orangutanes y gorilas...) más los delfines, caballos, perros, focas, osos...

contrario hasta la memoria, por falta de ejercicio, acaba por diluirse. La voluntad dinamiza el entendimiento y éste, a su vez, vigoriza la memoria. Existe una acción como de vaivén: voluntad→entendimiento→memoria. La moderna ciencia neurológica nos enseña que, a más actividad cerebral tanta más cantidad de mielina²¹² se produce; y ésta vigoriza la actividad de los axones y de los enlaces sinápticos.

Don Quijote leía y, en consecuencia, pensaba. Sólo que, salvo valiosas excepciones, se trataba de una lectura fantástica y desorbitada, ¡precisamente de moda en aquella época! Pero, en todo caso, sirvió para encender en él un compromiso moral. Era su mente la que desvariaba... ¡pero no su nobilísima alma! ¡Su alma se mantenía inhiesta, en perenne vigilia, custodiando las nobles virtudes! En esa lucha entre la perniciosa influencia externa de una literatura desorbitada y las mociones de su noble espíritu fue éste el notable vencedor, pero no sin el asumir el quebranto del dolor. En todo caso, la desorientación producida por una negativa literatura, la remediaba su virtuosa alma, constantemente consolada por la buena música. Cabe conjeturar, creemos que de manera bastante razonable, en el hecho de que Cervantes determina la enajenación mental de Alonso Quijano precisamente por efecto de la moda cultural de aquella época. Tanto aquel tipo literatura como la falta de criterio selectivo sobre ella tienen por efecto la desorientación mental de un hombre cabal.

I. 4.2.8. CULTURA-SEGURIDAD

Sólo cuando algo ha sido pensado cae debajo de nuestro poder. Y sólo cuando están sometidas las cosas elementales podemos adelantarnos hacia las más complejas. (82).

Estas consideraciones enlazan directamente con las anteriores. Se trata de escalar cotas, cada vez de mayor altura y, por tanto, de manifiesta y creciente exigencia. Tras la intuición debe advenir la consideración meditativa mental; un tercer estadio es la firme voluntad hacia el compromiso que dota de valor hasta la actividad más sencilla. Tras el compromiso puede propiciarse la creatividad. En la música ocurre eso mismo: es legítimo el cultivo de la música sencilla y popular; pero desde el costumbrismo de ella hay que remontar mayores alturas que en la música culta suelen mostrarse acompañadas de superiores exigencias estéticas y también morales.

²¹² Si esta actividad cerebral se mantiene, con ello mismo se acrecienta la capacidad intelectual de la persona. Por eso mismo Cervantes, contestando a las indicaciones injuriosas de Alonso Fernández de Avellaneda (que lo trataba de “viejo y manco”), respondía así:

“Hase de advertir que no se escribe con las canas sino con el entendimiento, el cual suele mejorarse con los años”. (Tomado del comentario de Manuel Fernández Álvarez, publicado en el periódico ABC, lunes, 13/2/2006, pág. 60).

No pretendo decir ahora que la cultura española valga menos ni más que otra. No se trata de valorar, sino de comprender lo español. Desertemos de la vana ocupación ditirámica con que los eruditos han tratado los hechos españoles. Ensayemos fórmulas de comprensión e inteligencia; no sentencemos, no tasemos. Sólo así podrá llegar un día en que sea fecunda la afirmación de españolismo. (83-84).

Ortega alude aquí a la falta de aprecio que parece existir en el ambiente sobre nuestra propia identidad cultural. Más que un tópico, sí parece tener esto remedos de cruda verosimilitud. En todo caso parece que la mentalidad española es el directo reflejo de sus enormes contrastes geográficos (orográficos, climatológicos y paisajísticos). Somos capaces de lo más grande y sublime pero también, en un sentido opuesto, de lo más detestable. Carecemos de suficiente compromiso para pensar, conceptualizar y dialogar razonablemente. Más que ir en busca de la verdad²¹³, parecemos enconados obsesos, ofuscados en intentar vencer por la envilecida y demagógica retórica, y no por la argumentación honrada y cabal.

¿Qué diría Ortega, o el propio Don Quijote, si conocieran la España actual en que parece tan difícil armonizar diversidad y unidad? Muy profundo se nos abre un problema, de tensa y latente actualidad, sobre el asunto de las diversas lenguas nacionales y su función socio-cultural en el esquema educativo. Persiles y Sigismunda no tenían problemas a su paso por Villarreal, ni Don Quijote en su llegada a Barcelona.

En otro sentido lo de “fecunda afirmación de españolismo” nos evoca directamente el poema *Salutación del optimista*²¹⁴ de Rubén Darío:

²¹³ “Ni tu verdad ni la mía. Vayamos juntos a buscarla”, parece que solía repetir con bastante frecuencia el eximio poeta Antonio Machado.

²¹⁴ Precisamente con el poema *Salutación del optimista* de Rubén Darío concluye mi *Sinfonía Atlántica*.

En mi anhelante búsqueda por proveer el necesario fondo poético para mi *Sinfonía Atlántica* hallé feliz resultado basando su fondo literario sobre sólidas referencias poéticas de Pablo Neruda y Federico de Mendizábal. Para conferir aspectos de verismo también se integran en esta obra musical diversos textos en las lenguas autóctonas americanas, *quechua* y en *náhuatl*. Con todo, el amplio y esencial fondo literario se sustenta sobre las poesías de Pablo Neruda y Federico de Mendizábal. Una selección de poesías de ambos autores aparecen en mi *Sinfonía Atlántica* en función de dinámico contraste aunque nunca enfrentadas; en todo caso, actúan de manera complementaria. El primero representa en mi obra el genuino clamor, ora candorosamente bucólico, ora intensamente dramático, de una trémula y virginal tierra. El segundo alza un canto solemne a los sublimes destinos de España desde una ferviente solemnidad y una sincera convicción, pero sin recurrir a la fatua altisonancia o la banal retórica. También recurrí allí a unos bellísimos extractos poemáticos del extremeño Luís Chamizo.

Mi *Sinfonía Atlántica* es una obra de amplia complejidad formal y de considerable duración (de unos 90 minutos), para sexteto de cantantes solistas, escolanía, doble coro mixto y gran orquesta sinfónica. Se compuso con motivo de la fausta efeméride de 1992, esto es, el V Centenario del Descubrimiento de América. Está dividida en cuatro grandes movimientos con los correspondientes subtítulos:

- I. Verde majestuosidad americana.
- II. Azul inmensidad atlántica.
- III. Rojo crisol consanguíneo.
- IV. Iridiscente cántico fraternal.

Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!
Porque llega el momento²¹⁵ en que se habrán de cantar nuevos himnos
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos: mágicas
ondas de la vida van renaciendo de pronto; [...] encontramos de súbito, talismánica, pura, riente,
cual pudiera decirla en sus versos Virgilio divino,
la divina reina de la luz, ¡la celeste Esperanza!

Éste es el sentimiento optimista, quijotesco, que se guarece en el espíritu del hombre honorable, magnánimo. Pero enseguida, tan pronto se exterioriza, aparece la pléyade de materialistas que, desencantados en su frustración hedonista, no admiten que alguien, en paz con su conciencia, en “tranquila posesión espiritual”, convencido de permanecer inhiesto en su desnudo, cante con optimismo y de manera esplendorosa al amor, a la vida y a la excelsitud. El rechazo materialista y hedonista es tanto contra la ética cuanto también contra la estética. Por ello mismo Cervantes, desde su legítimo fuero, establece una sólida simbiosis de ética—estética, recubriéndola con la deleitable fusión de poesía—música.

Claridad significa tranquila posesión espiritual, dominio suficiente de nuestra conciencia sobre las imágenes, un no padecer inquietud ante la amenaza de que el objeto apresado nos huya.

Pues bien: esta claridad nos es dada por el concepto. Esta claridad, esta seguridad, esta plenitud de posesión trascienden a nosotros de las obras continentales y suelen faltar en el arte, en la ciencia, en la política española. Toda labor de cultura es una interpretación —esclarecimiento, explicación o exégesis— de la vida. La vida es el texto eterno, la retama ardiente²¹⁶ al borde del camino donde Dios da sus voces. La cultura —arte, o ciencia o política— es el comentario, es aquel modo de la vida en que, refractándose ésta dentro de sí misma, adquiere pulimento y ordenación. Por esto no puede nunca la obra de cultura conservar el carácter problemático ajeno a todo lo simplemente vital. Para dominar el indócil torrente de la vida medita el sabio, tiembla el poeta y levanta la barbacana de su voluntad el héroe político. [...]

Cada nuevo concepto es un nuevo órgano que se abre en nosotros sobre una [inédita] porción del mundo, tácita antes e invisible. El que os da una idea os aumenta la vida y dilata la realidad en torno vuestro. Literalmente exacta es la opinión platónica de que no miramos con los ojos, sino a través o por medio de los ojos. (86-88).

La “tranquila posesión espiritual” está, de manera contradictoria, sujeta a constante amenaza de conmoción, e incluso de peligro de sufrir violencia,

²¹⁵ Apenas hace falta que se mencione a Virgilio (que se cita inmediatamente después) cuando ya desde el principio, desde el sentido de estas expresiones, se ha advertido aquel magnificante mensaje que el preclaro literato latino muestra en los contenidos de la *Égloga IV* perteneciente a su obra *Las Bucólicas*.

²¹⁶ Mediante este bello recurso retórico se refiere Ortega a la llama incesante de aquel arbusto desde el que Yahvé habló a Moisés.

precisamente por parte de quienes no tienen tranquilidad en su espíritu. El necio pretende “compensar” su intranquilidad espiritual acosando aquella “tranquila posesión espiritual” del sabio. Ni la propia música mueve a piedad el alma de los necios. Cuanto mayor altura posee la música, tanto más extraña se les antoja y, por ello mismo, la ridiculizan y deleznan; en todo caso la rebajan con soberbio desprecio al mero servilismo del prosaico entretenimiento, cuando no la degradan a algo todavía peor...

Ortega pone crudamente el dedo en la llaga con la indicación de que “esta plenitud de posesión trasciende a nosotros de las obras continentales y suele faltar en el arte, en la ciencia, en la política española”. La firmeza de unos criterios socio-políticos “retractándose dentro de sí misma” con convicción propició en aquel siglo XVI, aun con algunos notables errores, una sólida reafirmación de la genuina cultura española. Su proyección alcanzaba de lleno Europa, se revitalizaban hacia ella los generosos vínculos mutuos que dinamizaron el Camino de Santiago. El resultado culminante fue un esplendente Siglo de Oro que, no obstante, comenzó prontamente a detectar con nostalgia como se diluía su fulgurante pero efímero brillo... La literatura alcanzó su cenit y hasta la música, en aquel Siglo de Oro, producía España enorme admiración en toda Europa. Existía una sólida idea que generaba vital dinamismo en todos los aspectos.

Ciertamente, parece como si hubiéramos dado todo, lo más preclaro de nosotros mismos, en la primera mitad del II milenio (con gloriosa y culminante extensión sobre el Siglo de Oro) para aislarnos después no ya sólo de Europa sino, lo que es peor, de nuestra propia y genuina esencia española para todo el tiempo restante... Por eso mismo, dolorido y acomplexado, indica Ortega la necesidad de inspirarse desde “las obras continentales” y, salvo rarísimas excepciones, en las nuestras.

Esa “opinión platónica de que no miramos con los ojos, sino a través o por medio de los ojos” se corrobora claramente en Shakespeare; por ello mismo muestra las siguientes y bellísimas expresiones²¹⁷ líricas:

Dime dónde nace la pasión.
¿En el corazón o en el cerebro?
¿Cómo se engendra? ¿Cómo se nutre?
Responde, responde.
Se engendra en los ojos,
se nutre de miradas y muere
en la cuna donde reposa.
Repiquemos todos el toque funeral de la pasión²¹⁸.

²¹⁷ William Shakespeare: *El mercader de Venecia*; *Obras Completas*, Tomo II; ob. cit., pág. 148.

²¹⁸ Dentro de aquella abigarrada superposición de conceptos, es bien patente e implícita aquí aquella sentencia popular (también de densísimo significado, tenso y contradictorio pero cierto...) por la que se indica que: “Los amores que matan, nunca mueren”.

Voy a comenzar: ¡Din, don, ton!

I. 4.2.9. INTEGRACIÓN

El artista no se ha limitado a dar versos como flores en marzo el almendro; se ha levantado sobre sí mismo, sobre su espontaneidad vital; se ha cernido en majestuosos giros aguileños sobre su propio corazón y la existencia en derredor. Al²¹⁹ través de sus ritmos, de sus armonías de color y de línea, de sus percepciones y sus sentimientos, descubrimos en él un fuerte poder de reflexión, de meditación. (89).

Lo mismo que con la lectura del *Quijote*, ocurre algo muy similar en la contemplación de un cuadro o la atenta escucha de una sinfonía. Tras el aspecto de lindeza expresiva del verso con sus deleitables rimas, del brillo policromo en el cuadro del Greco o las sugestivas armonías de un motete de T.L. de Victoria es posible advertir una intensa dimensión conceptual. Pero para ello es indispensable un esfuerzo de acercamiento del espectador a la obra. Tras ese necesario esfuerzo se nos va mostrando un mensaje cada vez más claro, independientemente de que no seamos capaces de reproducirlo y comunicarlo en términos hermenéuticos ni de adherirnos en absoluta plenitud al bellísimo mensaje sonoro. Lo que importa verdaderamente es que se produzca esa sintonía con el espíritu del creador de la obra y que se nos manifieste el mensaje implícito en ella en el pleno ámbito conceptual.

Tras el esfuerzo adviene el deleite; y éste puede así abocarnos a la auténtica estética, esto es, a la conmoción anímica. Tras esto se está ya sólo a un paso, en la inminencia de adentrarnos en el ámbito ético y en su compromiso moral. La incompreensión que esto nos pueda acarrear nos lo compensará el deleite de la música.

No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande [como el *Quijote*], y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación. Por eso, confrontado con Cervantes, parece Shakespeare un ideólogo. Nunca falta en Shakespeare²²⁰ como un contrapunto reflexivo, una sutil línea de conceptos en que la comprensión se apoya. (91).

²¹⁹ Transcribimos “Al través”, tal cual aparece en el libro y no “A través” como también pudiera ser...

²²⁰ En el Departamento de Lengua Inglesa de la UCM (Universidad Complutense de Madrid) se expuso la ponencia “Shakespeare y la Música” desarrollada por Roberto Montes López, el día 4 de abril del año 2000.

El hecho de que “no hallemos anticipaciones” da en la clave sobre la absoluta necesidad de leer, releer atentamente y meditar profundamente sobre las *Obras Completas* cervantinas para poder calar en su sutil mensaje.

La grandeza del *Quijote* estriba precisamente en que, por encima de aquellas pintorescas correrías que efectúa la tragicómica pareja, se intuye y advierte un intenso trasfondo moral; éste es en extremo variopinto, desde luego, como directo reflejo de las muy dispares naturalezas de los múltiples personajes que se cruzan en los trayectos de la pareja. Sobre esto cabe atender a las siguientes consideraciones:

- ❖ Cervantes no precisa acudir a manidos desenlaces trágicos para manifestar su poderoso mensaje ético y educativo. En todo caso, la tensión se origina y crece paulatinamente hasta desembocar en el desenlace fatal en el caso de Shakespeare. En cambio, en Cervantes aparece aquel concepto del hombre sufriente, que paladea y asimila el dolor de manera consuetudinaria²²¹, de modo muy parecido a la densidad de la propia y doliente²²² vida real, rechazando (tanto Don Quijote como otros diversos personajes de noble catadura) el suicidio, a la manera estoica, tal cual lo recomienda Schopenhauer y lo atisba también Nietzsche, aun dentro de su peculiar sentido de la moral.
- ❖ Sorprendentemente, un loco se nos muestra aquí como un ejemplo sublime y noble, incluso como ejemplo paradigmático de superior magnanimidad para cualquier hombre. Está loco en la mente, pero perfectamente lúcido en el alma (como indicábamos antes). La humanidad, en cambio, se muestra aparentemente cuerda en sus ademanes, apariencias y gazmoñerías; en cambio, los actos son, en demasiadas ocasiones, una sarta de desatinos, desafueros y entuertos que abocan a la neurastenia o la esquizofrenia. En todo caso difícilmente se salvaguardan las apariencias de cordura, pero meramente para preservar los intereses materialistas. Y el caso es que el que resiste, e

²²¹ La tendencia sobre los desenlaces de sus dramas son muy diferentes entre Cervantes y Shakespeare. Efectivamente, en el autor español “se paladea y asimila el dolor de manera consuetudinaria”, (según estamos aquí indicando), rechazando por ello el suicidio y el crimen. En cambio, aunque en Shakespeare el crimen y el suicidio son recursos constantes en sus obras, en frases tan significativas como la siguiente se connota claramente el mayor predicamento que también Shakespeare confiere a aquel tipo de valor superior estoico que supera y remonta, a la manera cervantina, el desenlace del crimen o del suicidio. Por ello mismo concede un mérito supremo al dolor que se asume con estoica entereza, de manera paciente y denodada y, por ello mismo y de este modo (en sus *Obras Completas*, ob. cit., pág. 976), indica lo siguiente:

El conocimiento del bien no hace sino sentir más fuertemente el mal. El diente del cruel pesar nunca es más venenoso que cuando muerde sin hacer sangrar la herida.

²²² El escritor Bret Easton Ellis, en una entrevista concedida a Emma Rodríguez (para la sección de Cultura del periódico *El Mundo*, del 28-09-2010, pág. 47) expresa lo siguiente:

Toda novela parte del deseo de saber por qué se sufre, por qué se está deprimido, hundido en la soledad, en un estado de caos. Y cuando logro escarbar, profundizar en todo eso, es cuando escribir la novela se convierte en una liberación, en un exorcismo, en una especie de terapia.

incluso arremete con valentía contra todo ese artificioso montaje, se le tilda de loco y se le vapulea sin piedad ni compasión.

- ❖ Se trata de una comedia que, sin embargo, pose mucha más fuerza e intensidad vital que muchas de las más grandes tragedias. Cabe aquí citar a Aristóteles y la gradación cualitativa que éste confiere a la tragedia, por encima de la comedia y, no obstante, frente a esto, se planta inhiesta, sorprendente e inquietante, la obra cervantina, cuestionando aquel razonado criterio estético o, al menos, estableciendo sobre él una genial y yerta excepción. En todo caso... ¿no es de enorme genialidad que entre los andares de la tragicómica pareja aparezcan la poesía y la música hermanadas con tal deleitable candor?
- ❖ Aparece la pareja desde un conjunto de simplezas, incluso de excentricidades y rusticidades, desde las que se elevan, no obstante y en admirable dimensión paradójica, las aspiraciones y compromisos más sublimes.
- ❖ Permanentemente se mantiene la atmósfera de comicidad que, no obstante, embarga el alma de las más encendidas emociones. El dolor, manifestado en tantas ocasiones, encuentra el ponderado contrapeso de la abierta comicidad.
- ❖ La rusticidad de gran parte de las tramas argumentales se dignifica con la constante y decorosa recurrencia sobre la música.

Efectivamente, es muy cierto que “confrontado con Cervantes, parece Shakespeare un ideólogo”.

La obra de Cervantes se muestra especialmente significada en *El Quijote*. Ya hemos indicado que, de hecho, parece un inmenso calidoscopio que se engrandece progresivamente ante nuestro pasmo admirativo. La obra crece continuamente en magnitud insondable con la aparición incesante de muy diversos personajes enmarcados en ambientes dispares. La obra, en su amplia dimensión horizontal (el plano humanista), resulta ya inconmensurable pero, al propio tiempo se eleva y perfila, cada vez con mayor claridad, hacia la verticalidad del sentido unitario (la elevación hacia la transcendencia), sobre la idea esencial de la ética y la virtud y, desde ellas, su proyección hacia la excelsitud.

El prodigio del *Quijote* estriba en que dentro de tal aparente dispersión se alzan unas ideas muy concretas que se canalizan por la inducción hacia el bien supremo. Sobre el amplio plano tan variopinto se alza clara la idea sintética y substancial. Al propio tiempo, tras encubrirse en el noble loco, Cervantes quiere que el mensaje nos llegue, como desde una neblina lúdica, como desde una bruma blanquecina, a través de aquellas peripecias que es necesario desentrañar, palparlas pacientemente, desde el minucioso análisis.

La obra se nos muestra en muy diversos niveles, incluso apta para el nivel juvenil. Pero en los niveles superiores, sólo accesibles tras intensos análisis, Cervantes se nos muestra con su genuina e intensa exigencia ético-estética tras el *Quijote*; pero quiere que sea éste quien nos hable. La creatividad de Shakespeare, en cambio, se nos muestra distribuida en una amplia diversidad de obras, especialmente significada en las tragedias. En cada una de ellas se muestra la desviación moral de los personajes con sus inevitables y trágicas consecuencias (como indicando que en el mal se implica la propia penitencia). El mensaje es siempre similar y reiterativo (de que “en el pecado está también la penitencia”) y siempre aparece en la moraleja que se deduce al final la admonición de Shakespeare, efectivamente, como la de un ideólogo. Shakespeare, tras la consuetudinaria reiteración, nos habla él mismo aun a través de personajes tan dispares. Siempre descubrimos al mismo Shakespeare en una argumentación similar, con una línea muy parecida y con la moraleja final típica del ideólogo. El valor de Shakespeare estriba, fundamentalmente, en su genial y versátil inventiva. G. Verdi, también de genial y ubérrima inventiva en la creatividad, converge con el literato inglés de la manera más natural y directa.

Probablemente sea en sus comedias, obras líricas y sonetos donde se tiende un puente, aunque siempre muy distante en sus respectivas características, entre Shakespeare y Cervantes. De manera especial, en los sonetos aparece aquella sintonía del inglés con el español. Particularmente creemos ver en el *Soneto LXVI* de Shakespeare el mayor parecido con la actitud cervantina de intensa crítica y valiente denuncia sobre los arraigados vicios de la sociedad. Por eso se expresa así Shakespeare:

Fatigado de todo esto, invoco al descanso de la muerte, viendo el mérito nacer mendigo²²³, y la miserable nulidad rebosante de alegría, y la más pura fe indignamente violada.

Y el dorado honor vergonzosamente mal colocado, y la castidad virginal brutalmente prostituida, y la justicia perfecta, en injusta desgracia, y el poder destruido por una fuerza coja.

Y el arte amordazado por la autoridad, y la tontería —en son doctoral— censurando al talento, y la ingenua lealtad mal llamándose simpleza, y el bien, cautivo, sirviendo al mal, su señor.

Fatigado de todo esto, quisiera abandonar el mundo si, al morir, no dejara solo a mi amor.

²²³ Shakespeare reincide en este concepto en *Hamlet* (aunque aquí en dimensión estética de la prosa) cuando hace exclamar al protagonista la siguiente patética expresión:

Perdonad este desahogo a mi virtud, porque, en la grosera sensualidad de nuestros tiempos, la virtud misma ha de pedir perdón al vicio, y aun debe a sus pies postrarse, implorando su gracia. (William Shakespeare: *Obras Completas*; ob. cit., Tomo I, págs. 142-143).

¿Quién no advertirá en todas estas crudas quejas un directo correlato respecto a los doloridos lamentos de Don Quijote, zaherido por ser paradigmático adalid de las virtudes? Pero Cervantes está siempre presto para aponer la música, especialmente en esos casos de intenso patetismo anímico.

Hemos copiado directamente la traducción de Luis Astrana Marín²²⁴. Sin embargo, también nos parece admirable la versión que de este soneto (de tan enorme intensidad conceptual), se muestra en la traducción de Christopher Law Palacín²²⁵ sobre la obra de Shakespeare.

En esta traducción de Christopher Law se aprecia el mérito de que el primer verso une, además, de manera sintética (“La paz del muerto pido, ya cansado”), lo que en Luis Astrana requiere más amplio ámbito (“Fatigado de todo esto, invoco al descanso de la muerte”).

Más o menos, Shakespeare se explica siempre a sí mismo.

¿Ocurre esto en Cervantes? ¿No es, acaso, lo que se quiere indicar cuando del alma realista, su retención dentro de las puras impresiones y su apartamiento de toda fórmula general e ideológica? ¿No es, tal vez, esto el don supremo de Cervantes?

Es, por lo menos, dudoso que haya otros libros españoles verdaderamente profundos. Razón de más para que concentremos en el *Quijote* la magna pregunta: Dios mío, ¿qué es España? En la anchura del orbe, en medio de las razas innumerables, perdida entre el ayer ilimitado y el mañana sin fin, bajo la frialdad inmensa y cósmica del parpadeo astral, ¿qué es esta España, este promontorio espiritual de Europa, esta proa del alma continental?

¿Dónde está, —decidme— una palabra clara, una sola palabra radiante que pueda satisfacer a un corazón honrado y a una mente delicada, una palabra que alumbre el destino de España? (92-93).

Lo triste y descorazonador es que no habiendo “otros libros españoles verdaderamente profundos”, incluso sobre *El Quijote* se establece generalmente una visión superficial, marginándolo al ámbito rudimentario de lo cómico y esperpéntico.

Todo el esfuerzo que la cicatera ramplonería escatima, de manera cobarde y holgazana, en el compromiso creativo, lo derrocha de manera denodada, en cambio, en la superficial apariencia y en la hipócrita gazmoñería. En cambio, lo honorable y la magnánimo lo pretende degradar la ramplonería a lo cómico y ridículo, probablemente para compensar aquella desidia... Cervantes intuye esto perfectamente y, por tanto, es él quien se anticipa a instalar a su personaje (que, en realidad, es su auténtico

²²⁴ William Shakespeare: *Obras Completas*; ob. cit., pág. 834. Para todos los casos de las distintas referencias sobre este genial literato inglés nos remitimos siempre (salvo alguna esporádica excepción, como ésta de Christopher Law Palacín) a la edición de la obra en dos tomos de Luis Astrana Marín.

²²⁵ William Shakespeare. Edición bilingüe; traducción de Christopher Law Palacín; Madrid, 2009. Para el caso, esta otra interesante traducción del *Soneto LXVI* se inserta también en el suplemento *El Cultural* del periódico *El Mundo*, (3-7-2009, pág. 16).

trasunto) en la figura esperpéntica de don Quijote. Eso se lo concede Cervantes a la ramplonería...; pero, ¡ay!; tras ello el pobre loco lanza verdades a diestro y siniestro. Ahí estriba, la profundidad del libro que, además, con absoluta naturalidad, transita de lo esperpéntico y cómico a la magnificante simbiosis de poesía-música. Si el libro es “verdaderamente profundo” en su manera de impeler a los valores y virtudes y, además de ser así, precisa la música, es esto una señal inconfundible del poder no sólo emotivo sino también conceptual que Cervantes reconocía en la música.

Para quien remonta el mero recubrimiento epidérmico de lo cómico, el mayor mérito parece centrarse sólo en el denuedo de poder concluir su lectura (generalmente de manera superficial) para poder presumir de ello en la tertulia del casino... Creemos que no es baladí, en absoluto, esta tajante afirmación. Efectivamente, Antonio Rey lo confirma²²⁶, de manera inequívoca, con las siguientes y duras expresiones:

La mayor parte de la gente que lo menciona no lo ha leído. Basta con escuchar en los medios de comunicación sus juicios de valor, basados en referencias que no existen. Da verdadera pena. Pero es así. El *Quijote* no se puede ver en un rato de ocio, por desgracia, como una exposición de pintura, de ahí su desventaja, pues necesita mucho tiempo para leerlo. Y sin embargo, todos opinan sobre él: políticos, periodistas e incluso a veces intelectuales que no saben de qué hablan, y se refieren al *Quijote* con un descaro y una desfachatez increíbles, seguramente a partir de una versión televisiva o cinematográfica, en el mejor de los casos.

El problema es que eso mismo ocurre respecto a la gran parte de obras literarias de sustancial importancia: se citan continuamente para intentar, a costa de ellas, cubrirse con la lujosa pátina de hombre culto. Y eso mismo ocurre, igualmente, con las grandes obras de la cultura en otros aspectos: catedrales, obras filosóficas, tratados científicos, obras pictóricas y escultóricas, grandes sinfonías y esplendentes óperas... Lo que importa, en todo caso, es alardear de cultura ante los amigos (pensando que, probablemente, también ellos hacen eso mismo con nosotros...); pero..., si el mejor amigo de uno es uno mismo... ¿por qué no actuar con más rigor, con más nobleza y generosidad para con uno mismo, dedicando más tiempo a serlo que a parecerlo?

A la tremenda pregunta que formula Ortega, “¿Qué es España?”, aún puede añadirse tensión con otra complementaria: ¿Qué debería ser España? Precisamente en un loco se encarna la España ideal, la que “debiera haber sido”... ¡Hasta ahí hay que condescender! Por ello, en lo irreal y tragicómico se envuelve lo noble y sublime, porque lo pomposo y aparente no casa bien con lo sincero y natural. Y, de hecho,

²²⁶ En su artículo, “El Quijote resume todo el saber de su tiempo”, publicado en la revista *Cantoblanco*. Noticias de la Universidad Autónoma de Madrid, mayo-junio de 2005, N° 60, págs. 4-5.

Precisamente sobre la versión crítica de Florencio Sevilla y Antonio Rey, hemos desarrollado nuestros análisis sobre la *Obras completas* de Miguel de Cervantes.

todos aquellos insignes personajes (Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, etc.) están más próximos de Don Quijote que toda la inmensa pléyade de hedonistas, mediocres y paniaguados...

Probablemente la respuesta común y simultánea para ambas preguntas estribe, precisamente, en los diversos capítulos de *El Quijote*. Sus correrías por los diversos parajes nacionales, tan distintos y hasta contrastantes, los impregna el Caballero Andante de un mismo compromiso ético, los unifica y hermana bajo el caminar cansino de Rocinante... Los diversos avatares encuentran en el Caballero de la Triste Figura un idéntico entusiasmo por lo bello y lo noble. Cambian los entornos y los parajes de sus correrías pero no lo esencial de su noble ideal. Probablemente Cervantes sí intuyó todo eso. Lo que ya presenta mayor duda es intuir qué tipo de inspiración prodigiosa le llevó a retratar, con tan gran objetividad, la esencial identidad española dentro de su amplia diversidad y, por extensión, adentrarse por introspección en lo más recóndito del alma humana y la variedad de sus divergentes tendencias. El ideal quijotesco de aquel entusiasmo por lo bello y lo noble choca frontalmente contra los intereses de mezquindad y el materialismo. Sobre ello indica Schopenhauer, en esa sintónica línea quijotesca de lo que debería ser, las siguientes consideraciones²²⁷:

Ante los sentimientos egoístas, antimorales, entregados así mismos, se vería revelarse el verdadero instinto moral del hombre, desplegar su poder y mostrar qué puede hacer. Y lo que no es poco decir, se vería que hay tanta variedad en los caracteres morales como variedades hay de inteligencias.

Cabe nombrar a Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, T. L. de Victoria, El Greco y Velázquez... En ellos puede hallarse la palabra refulgente y el concepto sublime. Ellos emiten, ciertamente, “una palabra radiante que puede satisfacer a un corazón honrado”. Pero ocurre que el resplandor del Siglo de Oro nos llega ya de manera muy tenue, excesivamente difuminado... Hace falta un denuedo quijotesco para reivindicar y encender de nuevo el ánimo, para ascender hacia altas cotas desde la que aún pueda percibirse su áureo brillo... Hace falta remontar cotas de superficialidad para oír en las alturas las deleitables armonías de T.L. de Victoria que enardecen el espíritu, o los versos de Juan de la Cruz que, desde la soledad sonora, elevan el alma...

Las almas de aquellos sublimes personajes parpadean junto a las estrellas constantemente, brillan frente a los oscuros validos de la grisácea política (más bien, desvalidos, pusilánimes para cualquier valor ético que implique tenacidad y denuedo.

Al menos, aquella estela luminosa ha alcanzado, aunque tenue, a Rubén Darío, Antonio Machado, Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure, Isaac Albéniz, Antonio Gaudí,

²²⁷ *Los dolores del mundo*; ob. cit., pág. 42.

Manuel de Falla, Unamuno y Ortega... Aunque todos, bajo los tristes efectos de los avatares políticos, han coincidido en aquella terrible expresión: ¡me duele España!

I. 4.2.10. LA CRÍTICA COMO PATRIOTISMO

Conviene que nuestra meditación penetre hasta la última capa de la conciencia étnica, que someta a análisis sus últimos tejidos, que revise todos los supuestos nacionales sin aceptar supersticiosamente ninguno. [...]

Cada paso de avance en ese proceso de desviación soterra y oprime más la intención original, la va envolviendo en una costra muerta de productos fracasados, torpes, insuficientes. Cada día es ese pueblo menos lo que tenía que haber sido. Como éste es el caso de España, tiene que parecernos perverso un patriotismo sin perspectiva, sin jerarquías, que acepta como español cuanto ha tenido a bien producirse en nuestras tierras, confundiendo las más ineptas degeneraciones con lo que es [l]a²²⁸ España esencial. (95-96).

Probablemente, si Don Quijote reiniciara aquellas pretéritas correrías encontraría todavía más ramplonería, vulgaridad y materialismo incluso que en su propia época y, en consecuencia, mayores serían los varapalos descargados sobre sus sufridas costillas. Aquella España, plural en su diversidad pero unida en espíritu, parece estar en discusión (¡Dios quiera que no en disolución!). Actualmente, en algunos puntos de nuestra amada geografía hasta parece ser un insulto ser y confesarse español.

No avanzamos, no, en valores de solidaridad, tolerancia y convivencia. El avance, escuetamente en lo técnico y científico (que no en lo moral, filosófico, cultural y artístico), es a costa de unos pocos quijotes que, manteniendo enhiesta la bandera de la ética, persisten en su denuedo de creatividad a pesar de la asfixiante trivialidad, consumista y utilitaria.

A Don Quijote le quedaba por consuelo la música²²⁹. Pero, actualmente... ¿es este tipo de música atonal y cacofónica, mal llamada “vanguardista”, consuelo para alguien, o ni siquiera es mero y elemental entretenimiento...? ¿Qué diremos de esos iluminados, con cara de indisimulado remordimiento, que nos quieren embaucar con sus aburridos y crispantes garabatos...? ¡Y encima, para colmo, se permiten disertar sobre ellos con retóricas inaguantables! No contentos con la estocada de la

²²⁸ Parece bastante probable la existencia de una crasa errata de linotipia, aquí, en este caso. En realidad debe decir “con lo que es la España esencial”. Por tanto, cabe pensar que se le escapó la “L” al linotipista.

²²⁹ Probablemente, también le supondría un deleitable consuelo la esporádica visión de aquellas maravillosas pinturas coetáneas y el feliz gozo con que se iban concluyendo las portentosas catedrales góticas.

equivocación ética, parece que con un arte desorientado nos quieren dar el golpe de gracia con la fatal puntilla de su arte negruzco de muy dudoso valor estético²³⁰.

Nos encontramos, efectivamente, con una cultura humanística precaria y “un patriotismo sin perspectiva, sin jerarquías”, como triste consecuencia de haber entronizado el fútil y falso igualitarismo y el credo materialista, absoluto y excluyente, del “máximo rendimiento con el menor esfuerzo”. En consecuencia y lamentablemente, ¡ay de aquél que crea todavía en el mérito exclusivo del denodado esfuerzo! Si intenta esgrimir tan legítimo derecho va a recibir, de manera inexorable, el mismo trato que Don Quijote. De esta manera nos quedamos sin líderes en la quijotesca vanguardia del compromiso, del denuedo y del honor. Y sin adecuados pastores que conduzcan a las saludables praderas, mal pueden llegar a sus verdes majadas los corderillos...

En todo caso, el acontecer de las naciones es el directo correlato de lo que, a menor escala cuantitativa y decreciente, ocurre también en los pueblos, las familias y sobre la particularidad de cada individuo. Nos debatimos de manera angustiosa entre lo que “lo que es” y “lo que tenía [y debía] de haber sido”; o, dentro de una terrible tensión quijotesca: entre lo que idealmente debe ser y lo que fatalmente es. Nuestra vida se debate entre la tersa tensión de dos módulos: la fáctica realidad y la realidad soñada²³¹. En esa terrible tensión se debate nuestro espíritu. Y únicamente produce mediano sosiego en nuestra alma el considerar que nuestra actitud haya incidido más en lo que debía de haber sido que en aquella penosa situación a que nos ha abocado la malicia del entorno o nuestra propia desidia²³². Por ello mismo la superior actitud creativa del artista (en los diversos ámbitos de la pintura, la literatura, la música...)

²³⁰ Parece ser que una extensa producción del mal llamado vanguardismo sólo aspira al precario complejo dual de percepción→sensación; al menos, eso es lo que se constata desde la inexorable realidad. Tras la sensación aparece inevitablemente la relación de aburrimiento→crispación. Por eso mismo es inviable la prosecución de la cadena sucesiva de percepción→sensación→contemplación→intuición.

Por todo ello se coarta la aparición de nuevos estadios superiores de apreciación. Gran parte de la pintura vanguardista, así como también de la escultura, música, teatro, cine, etc., sólo logran cubrir dos valores precarios y elementales: percepción→sensación. En cambio, la obra densa de valores clásicos se alza a sucesivos estamentos superiores en un constante enlace de progresión cualitativa, de este modo: percepción→sensación→emoción→sentimiento→contemplación→intuición→delectación→éxtasis...

²³¹ Por eso mismo Ortega y Gasset (en su obra *Estudios sobre el amor*, Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1964, pág. 26) muestra las siguientes expresiones:

De lo que hoy tejen en su secreta fantasía, ensimismadas, las adolescentes, depende en buena parte el sesgo que tomará la historia de un siglo. ¡Tiene razón Shakespeare! ¡Nuestra vida está hecha con la trama de nuestros sueños!

²³² No se sabe dónde incide mayor y más negativamente esa desidia: si en la negligencia para impeler la particular creatividad o en la cobardía ante el amor (degradado generalmente a la mera relación carnal). En todo caso, ambos conceptos vienen a coincidir, necesaria e ineludiblemente, ya que la creatividad, en cualquiera de sus vertientes, se suscita e impele sobre el amor, especialmente sobre el que se apoya y apunta, de manera más o menos consciente, sobre la complementación amorosa de la pareja. La constante evocación de Don Quijote por su amada Dulcinea, a quien dedica todos sus afanes, es una buena muestra de todo esto. ¡El caso es que la Dulcinea que imagina Don Quijote representa “la que debiera ser”, frente a “la que es”, en la cruda realidad!

incide más en lo que debía de haber sido o, en todo caso, establece un punto intermedio, una intersección ardiente como fulgurante crisol, en que se debate la fatal realidad y la evocación de la idealidad. ¡Lo terrible es pensar que esa misma idealidad sería perfectamente posible si imperara la magnanimidad quijotesca sobre la general ramplonería cicatera!

En un grande, doloroso incendio habríamos de quemar la inerte apariencia tradicional, la España que ha sido, y luego, entre las cenizas bien cribadas, hallaremos como una gema iridiscente la España que pudo ser.

Para ello es necesario que nos libertemos de la superstición del pasado, que no nos dejemos seducir por él como si España estuviese inscrita [e inmóvil] en su pretérito. Los marinos mediterráneos averiguaron que sólo un medio había para salvarse del canto mortal que hacen las sirenas, y era cantarlo del revés. Así, los que amen hoy las posibilidades españolas tienen que cantar a la inversa la leyenda de la historia de España, a fin de llegar a su través hasta aquella media docena de lugares donde la pobre víscera cordial de nuestra raza da sus puros e intensos latidos. (96-97).

Lamentablemente, “la España que pudo ser” es, a nivel nacional, la magna imagen de lo que analógicamente acontece en el marco particular y en la vida concreta de las personas honorables. Aquélla es el compendio y la suma de todas éstas. También en la particular vida personal se debate el hombre de gallardía quijotesca entre la triste realidad de lo que es frente a lo que debía y podía haber sido. Por desgracia, el canto mortal de los vicios tiene mayor poder de seducción que el de las virtudes. No goza de buen predicamento social oponer “a la inversa” la sensatez de las virtudes: humildad contra soberbia, largueza contra avaricia...Y ya, al final de la serie de los siete conceptos (menos aún en España...), la caridad frente a la envidia...

¿Por qué habrá, actualmente, aún mayor necesidad de aquellos versos de Quevedo²³³, mucho más que en su propio y particular contexto histórico?:

No he de callar por más que con el dedo,
ya tocando la boca, o ya en la frente,
silencio avises o amenazas miedo.

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

²³³ Con las dos siguientes estrofas, dispuestas según la típica estética de la epístola (esto es, mediante estrofas formadas por tercetos endecasílabos consonantes en que la desinencia del segundo genera la rima de los versos primero y tercero de la siguiente estrofa) se inicia el largo poema de Francisco de Quevedo, también con el amplio título siguiente: *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos, escrita al Conde-Duque de Olivares*.

¿Por qué se habrán de malgastar tantas energías en “deshacer entuertos”, cuando éstas se debían haber encauzado exclusiva y positivamente en un crecimiento sano y robusto de la personalidad? Es una verdadera lástima la enorme cantidad de energías que se destinan a intentar “deshacer entuertos” en muy diversos ámbitos de panorama social, en vez de destinarlas directamente a una previsión de ética práctica. La ilusionada creatividad de cualquier tipo (filosófica, científica, técnica, artística...) logra centrar las energías en la concreta ocupación, pero no exime al hombre honorable, de recta conciencia, de esa obligación moral de “deshacer entuertos” que se debieran haber elidido. También en esto es la obra cervantina, especialmente *El Quijote*, de una extrema genialidad ya que Cervantes une en ella sublime creatividad con denuncia constante contra todo lo que atenta contra los valores morales.

¿Por qué, con tanta ligereza, se generan y potencian las patologías y luego se pasa la mayor parte del tiempo intentando acopiar las correspondientes terapias...? ¿Dónde está el mal, en el gobernante o en los gobernados, ya que lo uno es el reflejo mutuo de lo otro? En realidad, no se debiera prever siquiera la profilaxis si, desde la propia génesis de cualquier actividad hubiera una decidida intencionalidad ética. Pero quien establece estas consideraciones suscita el recelo del vulgo; y si persiste en su aplicación práctica, al menos en su ámbito particular, se le endilgan diversos calificativos, empezando por el de loco.

El salmón... ¿también está loco al efectuar su recorrido a la inversa, al nadar no ya sólo contra la vertiginosa corriente sino, incluso apuntando hacia arriba, contra la caída de las aceleradas cascadas de agua...?

Como recurrencia metafórica se podría indicar que en el conservatorio se nos enseña, dentro de las diversas e intrincadas técnicas del contrapunto, el proceso compositivo por movimiento retrógrado²³⁴, e incluso retrógrado-contrario... Esto aún tiene sentido como lucubración académico-intelectual; pero, en aquellos casos en que se pervierte la ética, también ésta arrastra consigo a la estética. Entonces lo retrógrado parece ser lo progresivo donde todo parece ir al revés...

El problema es que parece ser que en España, como en pocos lugares del planeta, se producen los extremos más exacerbados entre el bien y el mal, entre lo espiritual y lo materialista, entre lo entusiasta y lo hedonista, entre lo quijotesco y lo paniaguado, entre los validos-desvalidos y los héroes anónimos. Lo que debiera ser un

²³⁴ Ésta es una variante imitativa de extrema dificultad. Implica el que toda una composición tenga pleno sentido tanto leyéndose desde el principio al final como, en sentido retrógrado, desde el final al principio. En el ámbito literario este recurso se conoce con el nombre de palíndromo. Pero en el palíndromo literario sólo son posibles muestras de muy lacónica extensión; para el caso cabe citar aquella tan famosa frase: “Dábale arroz a la zorra el abad”. En cambio, en palabras más cortas existen diversos casos: Sara Baras, Orero, Llull, etc.

concepto marcadamente maniqueísta y, en tanto que tal, meramente teórico, irreal y deleznable, en España es verdaderamente auténtico, dolorosamente cierto, fatídica y trágicamente real...

Unas de estas experiencias esenciales es Cervantes, acaso la mayor. He aquí una plenitud española. He aquí una palabra que en toda ocasión podemos blandir como si fuera una lanza. ¡Ah! Si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes, la manera cervantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado. Porque en estas cimas espirituales reina inquebrantable la solidaridad y un estilo poético lleva consigo un[a]²³⁵ filosofía y una moral, una ciencia y una política. Si algún día viniera alguien y nos descubriera el perfil del estilo de Cervantes, bastaría con que prolongáramos sus líneas sobre los demás problemas colectivos para que despertáramos a nueva vida. Entonces, si hay entre nosotros coraje y genio, cabría hacer con toda pureza el nuevo ensayo español. (97).

Si el propio Ortega, aun con su enorme intuición, nota la imposibilidad de detectar la esencia estilística de Cervantes, mucho menos margen nos queda para los demás. No obstante, nos atrevemos a aventurar la hipótesis de la causa de aquella esencia. Y tal vez estribe fundamentalmente en las graves vicisitudes, las tremendas peripecias y los terribles dolores de todo tipo, morales y físicos, acaecidos sobre la vida real de Cervantes pero que, en vez de amilanarlo e inhibirlo, curtieron su espíritu para afrontar la más sublime tarea, una sublime tarea que reprime en su pecho pero se desborda desde su pluma. Quizá todo aquello fuera el fermento para que se alzara tan sazonado estilo. El dolor es la escuela del amor y viceversa. Pero para que no se resquebraje, en esa terrible y misteriosa tensión, la dualidad de amor—dolor amplía este binomio hasta la conjunción de amor—dolor—belleza. Por ello Nietzsche²³⁶ exclama de manera tremenda: “¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!”.

Por todo ello y como crisol de amor-dolor se alza Cervantes hasta las ‘cimas espirituales en que reina inquebrantable la solidaridad’ mediante un estilo poético sincero que no tiene más que inspirarse en tanto dolor sufrido pacientemente con anterioridad para que, desde tanto quebranto, brote el cálido amor y la trémula belleza que se muestra palpitante desde la sonoridad musical.

En eso estamos, cada cual en su respectivo enfoque, en intentar detectar y determinar “en qué consiste el estilo de Cervantes”, para nuestro caso, en el aspecto musical.

²³⁵ De nuevo se muestra, también aquí, la existencia de una crasa errata de linotipia. En realidad debe decir “una”, y no “un”...

²³⁶ Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*; traducc. de Andrés Sánchez, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 191.

Obviamente y desde su magnificante nivel intelectual, Ortega capta el riquísimo contenido de una “filosofía y una moral, una ciencia y una política” en la obra cervantina. Precisamente en esto insistimos reiteradamente, en el hecho de que, sobre los enormes valores estéticos de su obra, se insertan simbióticamente los más preclaros valores morales; más aún, la deleitable estética, representada en los más amenos casos sobre la música, parece servir de molde y continente para la ética.

I. 4.2.11. EL RAPSODA

Para nosotros [lo] real es lo sensible, lo que los ojos y oídos nos van volcando dentro; hemos sido educados por una edad rencorosa que había laminado el universo y hecho de él una superficie, una pura apariencia. Cuando buscamos la realidad, buscamos las apariencias. Mas el griego entendía por realidad todo lo contrario: real es lo esencial, lo profundo y latente; no la apariencia, sino las fuentes vivas de toda apariencia. Plotino no pudo nunca determinarse a que le hicieran un retrato, porque era esto, según él, legar al mundo la sombra de una sombra. (112-113).

La falsedad y la doblez parece ser, por encima de cualquier otra cosa, el primer deporte nacional. Vivimos pendientes de la hipócrita preocupación del “qué dirán” que, muy a menudo es manipulado, cicatera y arbitrariamente, por cualquier cacique desaprensivo y hasta grotesco²³⁷. Tenemos miedo al hecho de que cantar a la vida, al amor y a la excelsitud produzca risitas a nuestro entorno. Tenemos miedo a manifestar que nos hemos enamorado... Se sale con espanto de la propia conciencia y se vive hacia fuera, hacia el esmero de la escuálida apariencia, con enorme menoscabo sobre la esencia. Se rinde culto al “qué dirán” y se soslaya el dictamen de la conciencia. Ese tipo de doble vida es tremendamente nocivo para la psique puesto que desorienta la naturalidad de la conciencia y la inhibe para una libre y gallarda proyección. El problema es que al estar tan viciado el ambiente, quien opta por la gallarda libertad y la sincera naturalidad recibe una caterva de palos incluso allá donde confiaba guarecerse de ellos...

El Papa Inocencio X, tras observar el retrato que le hizo Cervantes, completamente perplejo y asombrado del proverbial realismo de la obra, en vez de admirar tan singular trabajo pictórico, se quejó seriamente diciendo: “*¡Troppo vero, troppo vero...!*”. Precisamente porque la expresión facial traducía²³⁸, sin engaños ni

²³⁷ De esto tenemos amplia experiencia en nuestra zona rural de procedencia...

²³⁸ El cuadro (con medidas de 1,40 por 1,20 y propiedad del museo romano, Galería Doria Pamphili), parece una auténtica fotografía. Nada puede definir mejor el realismo de esta obra como aquella misma expresión, absolutamente espontánea, del papa Inocencio X cuando, enteramente sorprendido, la contempló por vez primera. Por eso exclamó con inusitado verismo el consabido: “*¡Troppo vero!*”. Y es

tapujos, los fidedignos e inequívocos rasgos fisonómicos faciales y, con ellos, los auténticos aspectos psicológicos que, en realidad, eran el fiel reflejo de su auténtica catadura moral que, a fin y al cabo, manifestaba inevitablemente como hombre.

I. 4.2.12. LOS MOLINOS DE VIENTO

En las aspas giratorias de estos molinos hay una alusión hacia unos brazos briareos²³⁹. Si obedecemos al impulso de esa alusión y nos dejamos ir según la curva allí anunciada, llegaremos al gigante.

También justicia y verdad, la obra toda del espíritu, son espejismos que se producen en la materia. La cultura —la vertiente ideal de las cosas— pretende establecerse como un mundo aparte y suficiente, donde podamos trasladar nuestras entrañas. Esto es una ilusión y sólo mirada como ilusión, sólo puesta como un espejismo sobre la Tierra está la cultura puesta en su lugar. (132).

Probablemente pretenda indicar aquí Ortega, con la expresión “la cultura pretende establecerse como un mundo aparte y suficiente”, que sus contenidos específicos no son una necesidad absoluta sino solamente relativa e inherente a cada región de la tierra. En realidad hay cambios substanciales o, al menos, muy significativos, entre una y otra cultura sin que ello afecte a la naturaleza esencial del ser humano (especialmente psicofísica) que, en realidad, es similar en todas partes y regiones²⁴⁰ del planeta.

I. 4.2.13. LA POESÍA REALISTA

Del mismo modo que las siluetas de las rocas²⁴¹ y de las nubes encierran alusiones a ciertas formas animales, las cosas todas, desde su inerte materialidad, hacen como señas que nosotros interpretamos. Estas interpretaciones se condensan hasta formar una objetividad que viene a ser una

que, entre la admiración y el pasmo, detectaba que desde el cuadro se había sacado su alma a la clara evidencia de la superficie. Desde la absoluta fidelidad en la reproducción de sus rasgos faciales se reflejaban las características psicológicas, especialmente desde los ojos. Y es que, verdaderamente, es muy cierta aquella expresión de que “Los ojos son el espejo del alma”, o aquella otra por la que, desde nuestro propio cuño, se indica que: “Los ojos son las ventanas por las que se asoma al alma al exterior”.

²³⁹ Se refiere a Briareo, también llamado Egeón. Era uno de los Hecatonquiros, tres gigantes dotados cada uno de ellos con cien brazos: Briareo, Coto y Cíes, hijos de Urano y de Gea. El patriarca del Olimpo, Zeus, los liberó del Tártaro, donde les había encerrado su padre, pero, en justa compensación, les pidió ayuda en su lucha contra los Titanes.

²⁴⁰ Esto, que parece tan elemental, cuesta mucho de admitir por parte del vulgo. Se supera únicamente en función de la relativa apreciación cultural que se obtiene en los diversos viajes. Entonces se comprueba que las distancias no suponen, en realidad, ningún tipo de diferenciación en lo que básicamente asemeja esencialmente a todas las persona del orbe.

²⁴¹ Es muy sorprendente la silueta de un conjunto rocoso que se puede apreciar desde la ciudad de Antequera. Esta silueta evoca claramente la faz de un indio americano. En otro sentido cabe también citar la “mujer muerta” que se divisa desde la salida de Segovia en dirección hacia Madrid. Efectivamente, el perfil horizontal de aquel monte parece la silueta de una mujer encinta.

duplicación de la primaria, de la llamada real. Nace de aquí un perenne conflicto: la “idea” o “sentido” de cada cosa y su “materialidad” aspiran a encajarse una en otra. Pero eso supone la victoria de una de ellas. Si la “idea” triunfa, la “materialidad” queda suplantada y vivimos alucinados. Si la materialidad se impone, y, penetrado el vaho de la idea, absorbe éstas, vivimos desilusionados. (132-133).

Trasplantados estos conceptos a un plano poético podríamos considerar que el encanto de la naturaleza puede llegar a seducir y a ofrecer casi la sensación de absoluta plenitud y suficiencia. Con ello, desde el deleite de esa vida contemplativa, apoyados en percepciones objetivas e irrefutables, poco espacio quedaría para generar y desarrollar la idea desde la actividad puramente mental. Pero, en realidad, ocurre más bien al contrario: la paz que ofrece el contacto directo con la naturaleza y el embeleso que se genera desde la contemplación de sus bellísimos fenómenos orográficos y paisajísticos (montes y valles, ríos y mares, nubes e iridiscencias...) resultan ser, más bien, un deleitable y expeditivo conducto por el que se eleva el alma hacia la contemplación de ideas superiores y excelsas.

I. 4.2.14. EL MIMO

He aquí los únicos puntos de la literatura griega donde podemos amarrar el hilo de la evolución novelesca. Nace, pues, la novela llevando dentro el aguijón cómico. Y este genio y esta figura la acompañarán hasta su sepultura, la crítica, la zumba, no es un ornamento inesencial del *Quijote*, sino que forma la textura misma del género, tal vez de todo realismo. (137).

El prodigio del *Quijote* es que, tras el velo material, tangible aunque de realismo cómico, se transparenta un inmenso y fidedigno retrato del alma humana, en todos sus diversos resortes y tendencias, con trepidante autenticidad. Tras el velo de lo irreal e ilusorio aparece el ser humano en toda su crudeza... Quizá Cervantes intuyera que el mejor medio para manifestar las más tremendas y resolutas verdades era, probablemente, tamizarlas a través de las cómicas e histriónicas peripecias de un loco. Ese mismo sutil mensaje, sin el filtro de la comicidad, se hubiera estimado como de excesiva arrogancia por parte del autor. Don Quijote habla en la ficción aquello que Cervantes siente en la intensa realidad. Cervantes intuye que ese mensaje, sutil y sólo detectable en lo más profundo del sentido de su obra, no es críptico, en absoluto; pero ese mensaje, ciertamente, se escapa y esconde para las personas cuya capacidad intelectual ha sido degradada por su propia cicatería, para aquellos que han convertido su cultura en un mercado de materialistas conveniencias. El mensaje, no obstante, llega muy claro a quienes, aun a costa de afrontar el riesgo de ser zaheridos por la

chusma, han asumido el con valentía el doble reto de verdad y dignidad. Éstos han conectado con el auténtico espíritu de Cervantes, por eso sintonizan directamente con él a través de su obra. Cervantes, desde su obra, habla abiertamente, muy a la manera de Sócrates; incluso para quien no desea escucharlo, habla²⁴² sin cesar porque, verdaderamente, escuchar su mensaje implica que en el alma se encienda el inextinguible compromiso de la honorabilidad. Para quien quiera escuchar, Cervantes está constantemente aleccionando desde su obra. Pero es necesario sintonizar con valentía con la nobleza de su propio espíritu.

María Zambrano expresa este concepto de la siguiente²⁴³ manera: “Hay cosas que no pueden decirse, y es cierto. Pero esto que no puede decirse es [precisamente] lo que se tiene que escribir”.

Desde una abstracción general, tras haber releído las *Obras Completas* cervantinas, meditarlas atentamente y establecer sobre ellas una valoración en la medida de nuestras posibilidades, llegamos a la conclusión de que su autor vierte y manifiesta en ellas, retazo a retazo, la autenticidad de su alma. Y esa autenticidad se plasma con plena y clara sinceridad, precisa y justamente en *El Quijote*. Tras el filtro de la mente calenturienta de un loco, aparece punzante el “aguijón cómico” que inocular hasta el alma las más tremendas verdades. Ahí está precisamente el más auténtico Cervantes, el que abre su propia alma, la refleja y contrasta sobre la del hombre que afronta la vida con nobleza. El lector tiene que traspasar el superficial cedazo de la comicidad; se tiene que efectuar, necesariamente, ese esfuerzo de transición y ascenso conceptual para encontrarse con el auténtico espíritu de Cervantes que espera siempre (paciente pero palpitante en sus obras) a que le comprendan.

Existen varios niveles cualitativos de comprensión pero, básicamente, podríamos decir que hay tres planos de Quijotes: aquel en que no se supera el mero envoltorio de comicidad; otro que aporta riqueza cultural y aquel otro superior en que —rebasando el cernedor literario—, introduce y adentra al lector a aquellos ámbitos superiores

²⁴² Cabe aducir aquí las expresiones de José Antonio Zarzalejos expuestas en una entrevista en el periódico de *La Razón* (del martes, 1 de junio del 2010, pág. 80). Allí se indica lo siguiente en la alternancia de pregunta-respuesta:

P. —Siempre se habla más claro cuando uno se aleja de los grandes cargos...

R. —Siempre, pero en España hay miedo a hablar claro dentro y fuera de los grandes despachos. Se opta por el silencio.

Sobre estas indicaciones se manifiesta la cobardía que implica el silencio. Desde estas expresiones no podemos evitar ligeras evocaciones sobre algunas películas en que se muestra esta detestable cobardía, difícil de aceptar, aunque siempre se cierna la mafiosa y correspondiente amenaza. Nos referimos a “La ley del silencio”, protagonizada por Marlon Brando y a “Jarrapellejos”, con el actor Antonio Ferrándiz en el correspondiente papel de cacique extremeño.

²⁴³ Insertado en el suplemento *Babelia*, del periódico *El País*, (06.03.2010, pág. 9).

ético—estéticos. En el primer plano se nos muestra el literato que parece haber escrito para el lector²⁴⁴ corriente y su solazado entretenimiento. El segundo propicia y acrecienta el particular acervo cultural. Pero en el tercer plano (que se eleva a niveles superiores) aparece el auténtico Cervantes, genuino y genial; el que, con abierta nobleza, se muestra a sí mismo en toda su peculiar idiosincrasia; el que impele hacia los sublimes valores y las preclaras virtudes. Cervantes es bien consciente de que *El Quijote* se ofrece a muy distintos niveles cualitativos de apreciación, siempre según la capacidad intelectual de cada cual. Por ello mismo, por boca del Bachiller Sansón Carrasco, indica lo siguiente²⁴⁵ refiriéndose a la historia de su novela quijotesca:

Es tan clara que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran.

Todo el inmenso mensaje del orden moral y filosófico, manifestado directamente en forma de discursos por parte de Cervantes hubiera encontrado el frontal y hasta feroz rechazo, incluso de forma de violencia...Pero Cervantes, tras unas peripecias tremendas en su intensa y azarosa experiencia vital, sabe que lo noble resulta siempre apaleado²⁴⁶ por la vileza acomodaticia de los vulgares. Por ello se anticipa a las ásperas consecuencias y las esquivo cubriéndose tras los palos y heridas que recibe un pobre loco. Por eso, en el recurso de la literatura y en los recovecos de la

²⁴⁴ En este punto cabe citar a Juan Gelman (Buenos Aires, 1930, Premio Cervantes en el año 2007). En el periódico *El País* (martes 24-11-2009, pág. 45), manifiesta las siguientes consideraciones:

Si un poeta escribe para el lector, lo está engañando. Y engañándose a sí mismo. Uno dice: esto está oscuro, pero es lo que [en realidad] me pasó.

Efectivamente, hasta en el tipo de literatura más sencilla debe el autor reflejar su honrada manera de sentir y de ver el mundo. En todo caso, debe manifestar su criterio sobre el asunto tratado mediante estilo directo o a través de sus personajes. Esa es la mejor contribución que puede ofrecer. Intentar describir la manera como lo ven los demás (para su fácil y lisonjera complacencia) es una falacia o una utopía. Esto, además, resulta ser un doble engaño ya que es muy improbable que pueda advertir la peculiaridad del alma ajena en un amplio sentido genérico. En todo caso, sacrificar la genuina peculiaridad ante la complacencia y el gusto general es el peor favor que el artista pueda conferir a la sociedad.

También Joan Margarit (Premio Nacional de Poesía 2008) incide claramente en este asunto cuando (en el periódico *La Razón*, 16/04/2009, pág. 71), indica:

Lo poético para muchos es simplemente un adjetivo. No es así. La poesía, como sustantivo es la búsqueda de la verdad. [...] La poesía deja de tener sentido común si no es inteligible. Hacerle muecas a quien lee un poema, es hacer que todo pierda la sustancia. Por desgracia todo esto ha servido a los malos poetas y a los malos profesores y críticos.

²⁴⁵ En *Quijote* II, iii.

²⁴⁶ ¿Cabría citar al propio Cristo, como esencia culminante de amor-dolor, para entender que, verdaderamente, así ocurre casi siempre...? ¿Cabría citar a los más preclaros hombres de la historia para entender que ése es el destino de quien afronta y defiende valientemente la verdad? En todo caso, quien se libra, por casualidad, del linchamiento físico, en ningún caso puede evadirse del linchamiento moral. En todo caso, el acíbar del dolor está siempre servido... Éste es el precio, la descarada factura que la chusma, manipulada por algún ridículo caciquillo, impone siempre al hombre noble y, aún con mayor finura venenosa, al hombre magnánimo.

comicidad, envuelve las más magnánimas esencias en esa novela. Por eso su más noble y auténtico mensaje moral y filosófico cabalga difuminado entre la polvareda que levanta aquella pareja por los resecos campos de La Mancha.

Sólo en medio del recurso cómico entiende que puede filtrarse su mensaje. Por eso, antes de que la plebe rebajase a puro esperpento ditirámico su noble mensaje, es el propio Cervantes quien, previendo ese triste resultado, se anticipa a envolverlo de graciosa comicidad. Porque el vulgo, en su soberbia incalificable degrada y delezna (incluso por debajo de la comicidad) aquello que, de tan noble, le resulta excesivamente alto, distante y lejano, ajeno e insólito, extraño e inalcanzable. “Castilla desprecia lo que no entiende”, solía exclamar Ortega. Cervantes sabe que ni aun envuelto de comicidad se libra el pobre loco de soeces burlas, crudos quebrantos y constantes palizas. ¿Tanto cuesta remontar la tremenda y sutil metáfora quijotesca para atender a la inmensa y clara verdad que se contiene en ella?

Cervantes anticipa el efecto a la causa a fin de que ésta pueda, salvaguarda de esta pintoresca manera, llegar incólume a su destino. ¡Pero el genuino destino de su obra sólo alcanza a los pocos que entienden ese trueque y lo recomponen en su verdadera y lógica sucesión de causa—efecto! En todo caso, quizá se necesite ser un poco, o bastante quijote para entender al auténtico *Quijote* y, en consecuencia, a su genial autor. En todo caso, quien a ello se atreva, ¡que temple también los resortes de su alma junto a las cuerdas de la trémula lira para consolarse con deleitable música cuando arrecie el inevitable y acerbo dolor!

I. 4.2.15. DOSTOIEVSKY Y PROUST

La materia no salva a una obra de arte y el oro de que está hecha no consagra la estatua. La obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, a su organismo. Esto es lo propiamente artístico de la obra y a ello debe atender la crítica artística y literaria. Todo el que posee delicada sensibilidad estética presentará un signo de filisteísmo en que, ante un cuadro o una producción poética, señale alguien como lo decisivo el “asunto”. Claro es que sin éste no existe obra de arte, como no hay vida sin procesos químicos. Pero lo mismo que la vida no se reduce a éstos, sino que empieza a ser vida cuando a la ley química agrega su original complicación de nuevo orden, así la obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia el asunto.

Siempre me ha extrañado que aun a las personas del oficio se les resista reconocer, como lo verdaderamente sustancioso del arte, lo formal, que al vulgo parece como abstracto e inoperante. (180-181).

La materia es un relativo condicionante en todo tipo de obra pero, por encima de ello está aún lo determinante y esencial: la forma y la estructura proporcionada. Sin

duda Miguel Ángel elegía mármol, y a ser posible mármol de Carrara con absoluta preferencia a otro tipo de piedra, porque su especial proceso químico lo convierte en un recurso material de excepcional categoría. En otro sentido, la mayor calidad material no garantiza un feliz resultado artístico si la materia no la maneja un auténtico artista, o si su empleo no se adecua al noble resultado que desde ella se pretende.

El trazado de la fachada y los entornos del Duomo milanés conllevó varios años de disputas y controversias. Una vez decidido el diseño de la forma, lo demás fue mera consecuencia derivativa. La obra, maravilla de la arquitectura y, también por extensión, de la escultura, causa intenso pasmo y sobrecogedor embeleso. Si cierto es que su construcción, enteramente de mármol, le otorga una marcada elegancia, su portentosa belleza le viene conferida primordial y básicamente por la solidez formal y el equilibrio estructural y, de manera complementaria, por el primor con que fueron talladas cada una de las numerosas imágenes, dignas, gran parte de ellas, de presidir el altar mayor de tan singular portento catedralicio.

En otro sentido, de poco servirá que se dispongan las más excelentes maderas para producir un gran piano *Steinway* o una fidelísima imitación de un violín *Stradivarius* si no se cuenta, en cada caso, con un luthier magistralmente capacitado. Posteriormente, aunque en otro nivel, tampoco servirá que se disponga de ambos instrumentos con un perfecto acabado si no son interpretados por artistas de singular relieve. Tampoco aprovechará el poder disponer de una gran orquesta sinfónica y un gran coro si la obra musical aturde por su denotada vulgaridad.

I. 4.2.16. ACCIÓN Y CONTEMPLACIÓN

El arte es un hecho que acontece en nuestra alma al ver un cuadro o leer un libro. A fin de que este hecho se produzca es menester que funcione bien nuestro mecanismo psicológico, y toda la serie de sus exigencias mecánicas será ingrediente necesario de la obra artística, que no posee valor estético o tendrá sólo reflejo y derivado. (188).

Parece ser que decía el gran pintor Rafael que “comprender es igualar”. Comprender integralmente un buen discurso, apreciar en profundidad una singular sinfonía o disfrutar intensamente contemplando un excelente cuadro de El Greco implica necesariamente “que funcione bien nuestro mecanismo psicológico” desde una alta capacidad intelectual. La categoría de la obra, a fin de que ésta se aprecie en todo el valor que le ha conferido su creador, debe corresponderse con un nivel paritario del que la contempla para que aquélla sea valorada de manera conveniente. En el ámbito musical se acrecienta la complejidad ya que aquí (tras la inserción de un elemento

central, el intérprete), aparecen tres niveles: creación—interpretación—apreciación, porque la inserción central e indispensable del intérprete es de fundamental importancia para que quede garantizado el nexo de creación→apreciación.

Es evidente que el destino del hombre no es primariamente contemplativo. Por eso es un error [suponer] que para contemplar, la condición mejor es ponerse a contemplar, esto es, hacer de ello un acto primario. En cambio, dejando a la contemplación un oficio secundario y montando en el alma el dinamismo de un interés, parece que adquirimos el máximo poder absorbente y receptivo. (193).

La expresión “dejando a la contemplación un oficio secundario” podría considerarse similar a aquella entereza de no obsesionarse con que aparezca súbitamente el rutilante destello de la inspiración; lo consuetudinario es la masa sobre la que debe sobresalir lo excepcional, pero sin ningún tipo de forzamiento. En otro sentido, tampoco cabe acuciar a alguien para que se entusiasme con una bella obra de arte. Si éste no posee la suficiente sensibilidad, todo aquello será tarea en vano, por más insigne y proverbial que sea la obra artística²⁴⁷.

Cabe aquí recurrir al asunto de la actividad y su contrapunto del descanso dominical. En el domingo parece que hasta el mismo sol brille de otra manera²⁴⁸, mucho más espléndida y reluciente. Lo excepcional requiere ámbitos más reducidos y esporádicos, por selectos, que lo consuetudinario. De la misma manera, la música de Beethoven, al ser tan excepcional en su densidad dramática y su profundidad conceptual, es tan intensa que no se debe oír a diario, mientras que la de Haydn o la de Mozart debiera escucharse con bastante frecuencia.

I. 4.2.17. DECADENCIA Y PERFECCIÓN

La materia de la novela es propiamente psicología imaginaria. Ésta progresa a la par que sus otras dos hermanas, la psicología científica y la intuición psicológica que usamos en la vida. Ahora bien, en los últimos cincuenta años tal vez nada ha progresado tanto en Europa como el saber de almas. Por vez primera existe una ciencia psicológica, ciertamente que sólo iniciada, pero aun así desconocida de las edades anteriores. (209).

²⁴⁷ Sobre eso, Ortega y Gasset (en su obra *Estudios sobre el amor*, ob. cit., pág. 86) indica lo siguiente:

La mayor parte de los hombres mueren sin haber gozado jamás una auténtica emoción de arte. Sin embargo, se ha convenido en aceptar como tales el cosquilleo que produce un vals o el interés dramático que un novelón provoca.

²⁴⁸ Esta peculiar impresión, meramente ilusoria y del plano psicológico, parece ser que acontece en muchos individuos; al menos así ocurre en muchas personas sobre las que yo he manifestado ese especial fenómeno puramente psicológico; por tanto, parece ser que nos es algo particular sino bastante general.

Hemos indicado reiteradamente que, entre el elenco de sólidos valores contenidos en la literatura cervantina está también la psicología. En todo caso se trata de una psicología natural o, en similar sentido, de aquella “intuición psicológica que usamos en la vida” según indica aquí Ortega. Precisamente sobre este asunto efectúa Manuela Romo unas interesantes expresiones²⁴⁹:

El psicoanálisis consagra finalmente el mito con una poderosa influencia que se mantiene actualmente sobre algunos teóricos del arte y sobre los propios artistas.

Desde el estudio de Freud sobre Leonardo se han enfatizado los conflictos internos, las experiencias traumáticas en las biografías de los genios y el mecanismo de la defensa de la sublimación en la producción artística.

Con el tiempo, probablemente se indague en la dimensión psicológica que está implícita en la propia partitura musical. Obviamente no nos referimos a la tipología autógrafa de las notas escritas, esto es, al ámbito de la grafología, sino a los específicos contenidos puramente musicales. Sus giros melódicos, armonía dispuesta al caso, los contrapuntos, los tipos de ritmos, diversos matices y todo un amplio conjunto de aspectos (incluida la orquestación) que configuran la obra quizá serán en un futuro componentes y conductos fiables para indagar acerca de las peculiares características psicológicas del correspondiente autor.

En un aspecto general, a falta de datos fehacientes y directos de la persona sobre la que se establece el análisis psicológico, (especialmente si existe una considerable lejanía histórica) no queda otro recurso que el de acudir al legado testimonial en sus diversos cauces y conductos: autobiografía, cartas, documentos de diverso tipo, testimonio de coetáneos, etc. Esto es lo que, según parece, aunque a gran distancia histórica, efectuó Freud sobre la compleja personalidad del genial Leonardo da Vinci. Por eso mismo también indica Manuela Romo lo siguiente²⁵⁰:

Es una idea aceptada incontestablemente desde la antigüedad clásica el que hay reciprocidad entre la obra y el carácter del artista. [...]

El Romanticismo forjó esta concepción, y, por supuesto, la expresión del amor como la emoción más inspirada. El artista, el poeta enamorado o desengañado produce en tal estado sus más hermosas obras.

En la tipología del artista posfreudiano es donde mayor culto se rinde a esta teoría. Hay que buscar nuevas experiencias y emociones donde sea y como sea. “El artista es un receptáculo de sentimientos, vengan de donde vengan”, dice Picasso.

²⁴⁹ Manuela Romo: *Psicología de la creatividad*; Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1997, indicado en la pág. 29. Manuela Romo es catedrática en la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid.

²⁵⁰ Idem, pág. 30.

De la siguiente expresión, “Reciprocidad entre la obra y el carácter del artista” se deduce que, efectivamente, muy raramente se disocian el carácter específico de la persona y el tipo peculiar de su producción creativa. Salvo raras excepciones, otro tipo de divergencia constituiría una crasa incongruencia. Por ello mismo, la obra de T. L. de Victoria rezuma elevación mística (aunque no exenta de vehemente carácter) y, de similar manera, la del propio J. S. Bach (en este caso, con una rara mezcla de energía vital y plácida serenidad espiritual) porque, efectivamente, ambas son el directo reflejo de su propia vida personal entendida como fiel reflejo evangélico. La de Mozart, en cambio, parece un desenvuelto y optimista canto a la vida aunque desde la comedida belleza, la equilibrada medida y la elegante proporción. La de Beethoven, en cambio, aparece impregnada de aquel especial y fogoso carácter, ora trascendente, ora impetuoso, con períodos de relativa y plácida calma que se interrumpen de manera brusca y drástica, como por la súbita llegada de un tremendo huracán o una impetuosa tormenta.

I. 4.3. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

DE CERVANTES Y LOPE DE VEGA

Pocos aspectos cabe extractar aquí, (desde el vínculo de la correspondiente relación o sintonía), para los peculiares intereses de nuestra tesis ya que parte de esta obra²⁵¹ es una sencilla semblanza sobre la obra literaria de Cervantes. En todo caso sí que muestra algunas consideraciones interesantes en una lacónica extensión de 60 páginas de reducido formato²⁵². El resto del libro se ocupa de aspectos generales sobre la obra de Lope de Vega. En todo caso, conviene extractar de ella algunas interesantes consideraciones.

I. 4.3.1. EL “QUIJOTE” FRENTE A LAS CABALLERÍAS

Menéndez Pelayo sostiene que Cervantes no escribió obra de antítesis a la caballería, ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento; no vino a matar un ideal, sino a transfigurar y enaltecerlo: cuanto había de poético, noble y humano en la caballería, se incorporó en la obra nueva con más

²⁵¹ Ramón Menéndez Pidal: *De Cervantes y Lope de Vega*; Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1973.

²⁵² De tan sólo 17,50 por 11 centímetros. En todo caso cabe considerar que la Colección Austral de Espasa-Calpe, ha contribuido de manera excelente y ejemplar a la amplísima difusión cultural. Ha editado un extenso elenco de obras de todo tipo, especialmente del orden humanístico y del ámbito literario y filosófico, pero también de otras áreas del saber.

alto sentido, y de este modo el *Quijote* fue el último de los libros de caballería, el definitivo y perfecto. (16).

De manera indirecta pero muy acertadamente Ramón Menéndez Pidal corrige a todos aquellos que, tras una lectura superficial del *Quijote* que meramente rebasa la del entretenimiento, se atreven (¡qué tremenda y osada barbaridad!) a establecer un juicio sintético sobre tan magna obra en una breve definición. Una de esas atrocidades consiste en indicar que el objetivo de Cervantes en el *Quijote* era, prácticamente de manera exclusiva, ridiculizar la anterior caterva de obras de caballería. En todo caso, la acrisolada sabiduría de Ramón Menéndez Pidal ofrece una plausible aclaración a este respecto.

La afirmación que aquí se efectúa (y por la cual Menéndez Pidal corrobora lo expresado anteriormente por Menéndez Pelayo) es algo tan claro como sencillo. Pero, por lo que parece, son muchos los que (incluso desde el meritorio denuedo de haber concluido la lectura del *Quijote*), obtienen esa decrépita conclusión, aparte de la tenue diversión que aportan los lances más o menos tragicómicos acaecidos sobre los dos personajes centrales.

El entusiasmo con que el cura salva de la quema varios libros de caballerías nos indica que Cervantes únicamente critica los aspectos desmesurados y excéntricos de aquellas fantásticas invenciones caballerescas, tan de moda entonces, pero resalta la rendida admiración por muchos de aquellos autores en unas obras que considera admirables y de muy valioso interés.

Pero la cosa llega hasta el estupor (e incluso a producir intensa vergüenza ajena) cuando aquella quema de libros es el elemento central de alguna que otra ópera en la que se tergiversa, (de manera capciosa, forzada e irresponsable) el verdadero sentido que Cervantes confiere a ese famoso capítulo...

En todo caso, ese refutar los aspectos exacerbados de los anteriores libros de caballerías, (que equivocadamente se toma como aspecto esencial del *Quijote*), es en Cervantes meramente un recurso colateral, como un leve decorado accesorio, un medio o soporte al servicio de una finalidad superior y el verdadero trasfondo de la genial obra. Aquello es meramente un punto de arranque, una decoración preliminar que pronto da paso a la verdadera intencionalidad de la obra, con inquebrantable voluntad de superior aspiración educativa y moral. En todo caso, ya hemos indicado anteriormente que aquel tipo de insustancial literatura, tan de moda entonces, puede considerarse como la imagen, directa y equivalente, del negativo influjo que ejerce en la persona un sistema educativo mal gestado y conducido.

I. 4.3.2. LA CORDURA DE DON QUIJOTE Y LA LOCURA DE ÁYAX

El héroe, al llegar a la cima de su gloria, llega también al borde del abismo. Cuando agarrado a la soga sube don Quijote a la tierra de los mortales y refiere el supremo éxito conseguido, encuentra en su fiel Sancho, como nunca, un descreimiento osado, descomedido, y al fin cae él también en la duda. Aquella alma firme que con tanta energía restauró siempre su idealismo maltratado por los embates despedazadores de la realidad, no sabe en esta aventura sin martirio, en esta aventura de gloria, defenderse de la duda. En vano trata de calmar su incertidumbre interrogando a los adivinos si había sido sueño o verdad lo que le había acontecido con los héroes romancescos en la encantada cueva. (50-51).

Menéndez Pidal muestra aquí un notable acierto al distinguir las nobles y legítimas aspiraciones del hombre honorable y el trato que éste recibe de la cicatería imperante, ramplona pero, al propio tiempo, soberbia, dictatorial y tiránica. La ramplona cicatería no sólo rechaza los nobles compromisos sino que, desde una desorbitada y cínica soberbia, ataca a aquellos quijotes que sí muestran el necesario denuedo (heroico en muchos casos) de comprometerse con ellos. Por ellos precisamente se hace referencia aquí a aquel “idealismo maltratado por los embates despedazadores de la realidad”. Estamos siempre en lo mismo: lo que “debiera ser” la realidad se arrumba a la categoría de lo esperpéntico, mientras que la zafiedad se pretende presentar como lo consuetudinario y normal. La dictadura de la cicatería imperante dispone un vil y obsesivo denuedo en truncar los legítimos anhelos, especialmente cuanto con mayor noble entusiasmo se proyectan. Lo que “debiera ser” feliz y esplendente realidad se convierte así, meramente, en ilusorio, tras vapulear al héroe para quebrar su ilusión e intentar que desista de sus nobles anhelos.

La música, que debiera ser el recurrente lenitivo y el bello consuelo para el quijotesco héroe, es muchas veces traicionada y apartada de su esplendente destino para integrarla en la alineada (¡y también alienada!) pandilla de la ramplonería.

La ambigua vulgaridad de las respuestas obtenidas de tales oráculos se le infiltran en el corazón; el abatimiento le domina. Llega para el hidalgo la hora de quedar reducido al pensar común; se convence de que no logrará la promesa de Montesinos, de que no verá a Dulcinea en todos los días de su vida, y se muere de pena... y de cordura. Ha recobrado la razón; pero ha perdido el ideal en el cual vive y respira, y no le queda sino morir. (51).

Todo el que se atreve a proyectar cualquier acción noble y superior es calumniado de lo que mejor viene a mano y, desde luego, tratado también como loco...

Por supuesto, tanto más loco está el compositor que pretende una música de mayor altura. Algunas de ellas, como la de T.L. de Victoria o JS. Bach, les pasó

desapercibida, por su excesiva altura... Otra, en cambio, como la de L. von Beethoven, es tratada directamente como una rara excentricidad y, desde luego, el mero tarareo de aquellas cuatro notas iniciales de una de sus más sublimes obras, pasa a ser motivo de abierta hilaridad y de amplio éxito para el rufián que la emite “graciosamente” ante sus compinches.

El que se acobarda en su misión y cede ante la dictadura²⁵³ despótica de la ramplonería (“Rebelión de las masas” la calificó certeramente Ortega y Gasset en una de sus mejores obras) corre el riesgo de que, al eximirse de la locura, se ahogue en la ciénaga de la asfixiante y putrefacta realidad.

En la tragedia de Sófocles, Minerva, ofendida, agita en la mente de Áyax el torbellino de una quimera, y el héroe, enloquecido, acuchilla un rebaño, creyendo degollar a los Atridas²⁵⁴ que le agravieron. Al volver de su delirio, y verse rodeado de reses muertas, conoce que aquella sangre derramada infama su esfuerzo invencible, sus hazañas todas, y se atraviesa con la espada. Su locura es divina *Ζειμανία*, porque es un castigo de la divinidad, mientras que la de don Quijote es una creación divina de su alma enferma. El héroe salaminio se mata al sentirse risible ante la realidad que contempla, se mata de vergüenza de sí propio; el héroe manchego se muere de tristeza de la vida, al descubrir que la realidad es inferior a él, al ver que los carneros por él acuchillados no eran los malsines que él quería destruir, al ver que la Dulcinea a quien él dio el ser se desvanece para siempre en el mundo del encanto imposible. (51).

Más vale la locura de las aspiraciones superiores que la ramplona cordura de la burda y generalizada vulgaridad. Pero, en todo caso, se pregunta impertérrito y tozudo el hombre honorable y, con más justificación, el valeroso y magnánimo héroe: ¿Por qué tiene que ser considerada locura lo que, con el bravo denuedo, puede ser una esplendente y feliz realidad? ¿Por qué se tiene que empeñar la ramplonería en imponer despóticamente su dictadura²⁵⁵, simplemente por constituir la abrumadora mayoría...? Es en este mismo sentido en el que Nietzsche expresa²⁵⁶ lo siguiente:

²⁵³ El argumento esencial de esta obra pretende indicar que lo vulgar, sólo por el escuálido mérito de apoyarse en la cantidad predominante, intenta imponerse a lo noble al detectar cobardemente que lo noble es singular y, por ello mismo, escaso en su número. Es fácil, creemos, detectar ahí un probable cáncer para la democracia; probablemente sea ésa su gran amenaza. Los más despóticos desmanes pueden quedar legalizados (aunque jamás legitimados) por la abrumadora adscripción de la masa; en cambio lo noble y singular corre el peligro de ser denostado y delezonado, precisamente por el escaso número de su adalides y representantes.

²⁵⁴ Se refiere a Ulises, Menelao y Agamenón. Son éstos los principales descendientes de Atreo, el legendario rey de Micenas (y éste, a su vez, según la mitología helénica, hijo de Tántalo y nieto del propio Zeus).

²⁵⁵ El caso es que esa dictadura se extiende hacia el lado negativo del hedonismo, la negligencia, la desidia, la comodidad..., en resumen, la ley del “máximo provecho con el mínimo esfuerzo”. En este clima general resulta que el esfuerzo, el denuedo, la constancia, la tenacidad..., todo ello está mal visto por la masa dominante porque, aun sin preponérselo, delata la negatividad de todo lo pernicioso... Ya hemos indicado anteriormente que “a la luz no le molestan las tinieblas, pero a las tinieblas sí le molesta la luz...”. Respecto a esto cabe indicar que precisamente sobre las facultades intelectuales y el noble

En el pensamiento lo dionisiaco es contrapuesto, como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo: el griego quería una huida absoluta de este mundo de culpa y de destino. Apenas se consolaba con un mundo después de la muerte: su anhelo tendía más alto, más allá de los dioses, el griego negaba la existencia, junto con su polícromo y resplandeciente reflejo de los dioses. En la conciencia del despertar de la embriaguez ve por todas partes lo espantoso o absurdo del ser hombre: esto le produce náusea. Ahora comprende la sabiduría del dios de los bosques.

Se muestran en el hombre diversas escalas de trascendencia pero entre ellas cabe significar tres especialmente:

- Aquella por la que el genio, particularmente por su titánico esfuerzo del orden intelectual, remonta la limitación del tiempo y converge con otras personas de similar nivel intelectual, aunque hayan vivido en épocas muy pretéritas.
- Pero, sin duda, el nivel máximo de trascendencia es aquel por el que el hombre aspira a la infinitud..., a la eternidad..... Y es precisamente desde ese máximo nivel cuando siente el hombre el gran dolor anímico al comprobar que sus anhelos de infinitud se manifiestan desde un cuerpo lleno de limitaciones de todo tipo (especialmente las que se muestran sobre el binomio de superior de espacio-tiempo). Probablemente es ahí, en el núcleo de ese dramático binomio, donde se planteó el dilema y se escindieron desde el dualismo de cuerpo-alma, (para aquella errada teoría moral de la primitiva eremítica), los dos elementos componentes, considerados como dos estamentos antagónicos aunque, en realidad, conviven simbiotizados en el mismo ser humano, en íntima conjunción psicosomática.
- Este es el dramático problema, el de estar encerradas unas ansias supremas de infinitud en un cuerpo tremendamente limitado en el tiempo y en el espacio²⁵⁷; eso es, ciertamente, lo que produce esa angustia que Nietzsche

esfuerzo en desarrollarlas es donde más se ceba la envidia, mucho más que sobre las grandes posesiones económicas. Y el caso es que esa envidia no tarda a manifestarse; lo hace ya desde la tierna edad infantil pero ya, con más ahínco, en la edad juvenil en los institutos de enseñanza media. Por ello mismo, en el periódico *ADN* (del miércoles 6 de octubre de 2010, pág. 14), Vicente Amorós (estudiante madrileño de Ingeniería industrial, con nota de 9,77 en selectividad), indica las siguientes consideraciones:

En clase me callaba y prestaba atención, y eso me ahorra mucho tiempo después. [...] Yo creo que habría que empujar a todos hacia arriba; el problema es que se suele empujar hacia abajo, a una uniformidad de mínimos. Las causas: "El tonto es el que estudia". Quizá por [residuo de] la picaresca española; el listo es el que no da palo al agua. No está bien visto esforzarse. [...] En otros países el modelo a seguir es el alumno que va bien.

²⁵⁶ Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*; ob. cit., pág. 244.

²⁵⁷ Este enorme drama de la limitación se patentiza especialmente por el hecho de que multitud de fenómenos cósmicos son perfectamente observables por los modernos telescopios. Desde ellos es posible observar con relativa claridad constelaciones galácticas que están a millones de años luz de nuestro planeta... En cambio el hecho de personarse físicamente en cualquiera de los planetas de nuestro propio

define como náusea y Pablo de Tarso sentía como la prisión del cuerpo. Por todo ello, el arte se muestra como una posibilidad de remontar el intenso dramatismo de estos conceptos. Por ello la experiencia musical parece elevar el espíritu, como remontándolo sobre la materia que, en definitiva, tanto condiciona nuestra física corporeidad.

Al ser humano se le queda pequeño el propio hábitat de su planeta, aun en su macrocosmos. Pero la limitación espacial aparece una vez más como una fastidiosa frontera que acota de manera drástica y exasperante las ansias de infinitud humana, al menos de ilimitada expansión. El hombre de alto nivel intelectual siente entonces el terrible drama de verse como encerrado en unos límites que su mente rebasa súbitamente, con tan sólo remontar el más sencillo y ligero vuelo de la imaginación. Por eso precisamente tiene que replegarse sobre su propio espíritu puesto que desde él es posible imaginar una trascendencia virtual que le es negada desde el ámbito físico material, real y empírico. Por eso se muestra siempre ese afán de proyección espacial, aun a sabiendas de que sus inmensas e insondables distancias²⁵⁸ disuaden de inmediato y ponen coto radical a sus ansias de expansión. No obstante, la imposibilidad de personarse físicamente en la inmensidad del espacio no es óbice para que se navegue “virtualmente” por él (mediante los recursos modernos de radiotelescopios, satélites artificiales, etc.) y se midan así, esta manera relativamente fiable, diversas magnitudes de descomunal extensión, absolutamente insospechadas hasta hace muy poco tiempo.

Con todo ello se manifiesta una contraposición de terrible y dramática tensión: el alma humana reclamando trascendencia e infinitud²⁵⁹ y, de otra parte, la tremenda

sistema solar (que, relativamente, están, por así decirlo, a “ tiro de piedra ” en comparación con las galaxias que distan millones de años luz) es, incluso para los proyectos espaciales más inminentes, algo que raya en la utopía, al menos desde las posibilidades técnicas de la actualidad.

²⁵⁸ Además, hay que añadir a todo esto las utópicas posibilidades de vida (al menos de naturaleza humana) en la mayoría de los casos. Ése es otro tenso interrogante que, seguidamente, se añadiría de manera superpuesta al utópico caso de poder personarse físicamente en esas galaxias, distantes a tantos miles, millones de años luz. Aun existiendo en alguno de ellos condiciones climáticas, geológicas y ambientales similares a las que en el planeta tierra posibilitan la dinámica actividad biológica humana... ¿habrá vida en alguno de ellos...? Porque, una cosa es la similar posibilidad de vida, y otra muy distinta es el que, realmente, pueda producirse, aunque ello fuera de manera radicalmente distinta y sobre formas y estructuras impensables para los humanos...

²⁵⁹ Esta es, (tras la necesidad creativa y operativa sobre el cosmos de la acción extrínseca de una inteligencia infinita), la segunda y transcendental cuestión que lacera constantemente, desde su inmenso interrogante, la poderosa mente lógica de Immanuel Kant: la pregunta sobre aquella trascendencia que, de manera irrefrenable, reclama el espíritu humano que se produzca tras la muerte, desde aquella ansia incontenible de eternidad...

limitación física ante la descomunal magnitud del cosmos sideral²⁶⁰ por la que el ser humano tan sólo puede viajar físicamente tres o cuatro metros más allá del dintel de su propia casa...

Las ansias espirituales desplegadas desde el microcosmos particular, alcanzan el vuelo remontado y rebasando no ya sólo el macrocosmos espacial sino adentrándose incluso en la insondable eternidad... También, en todo caso, y en la inconmensurable dimensión anímica humana, el íntimo abrazo²⁶¹ a la mujer amada... ¿no tiene, acaso, ese afán de trascendencia infinita, ese anhelo que ya más allá de la proyección de hijos y nietos...? La fusión de dos espíritus, más allá incluso de la intimidad física, ¿no parece proyectar el alma hacia la excelsitud...? Dignificación espiritual, fusión espiritual mediante la complementación con la mujer amada, elevación hacia la trascendencia... Todo ello reclama ardientemente la sintonía ferviente con la música. Y Cervantes la adopta y adapta en sus muy distintos niveles, desde el más prosaico y sencillo hasta el de mayor sublimidad. Precisamente en los más elevados ámbitos de sublimidad es tanto más acuciante la necesaria presencia de la música. Por ello mismo indica acertadamente Stokowsky²⁶²:

La música tiene una parte más elevada, en la cual ritmos, melodías y sus contrastes respectivos, armonías y timbres, son algunos de sus elementos de expresión. Éstos pueden proporcionarnos un placer infinito por sí solos. Pero por encima de ellos puede haber todavía una más elevada esfera de sentimiento, imaginación, intuición y emoción; una tranquilidad celestial y una violenta y abrumadora agitación; un humor, capricho o éxtasis embriagador, una esfera de

²⁶⁰ Parece ser que, según las recientes apreciaciones de los relevantes técnicos en astronomía de la NASA, la amplitud material del cosmos —supuestamente de forma oval— es de 93.000 millones de años luz. Eso es mucho pero... ¿hasta ahí llega realmente el límite? ¿Y si es verdaderamente insondable y, en realidad, es miles de veces más que todo eso, con ser ya todo ello desmesurado? Pero..., si aunque así fuera..., ¿el límite sería la materia, o, probablemente, tras ella aparecería otra inmensidad, insondable, de antimateria que atañera a una constante transmutación hacia la materia...?

Otra cifra de proporción descomunal es la edad cosmos. En 1958 el científico norteamericano Allan Sandage (1926-2010) estableció la edad del cosmos en 13.000 millones de años. Recientemente se ha corregido al alza esta cifra para establecerla en 13.700 millones, “tras reconocerse en 1998 la importancia de la aceleración en la expansión del universo”, según se indica en el periódico *El Mundo* (18-11-2010, pág. 26). En todo caso, cabe admirar la coincidencia de las más rigurosas observaciones científicas de la actualidad con lo que se narra en el *Génesis* bíblico, esto es, el principio del cosmos tras su aparición material desde la nada antecedente.

²⁶¹ Recientes investigaciones en el ámbito de la neuro-química indican que tanto el mecanismo de autodefensa como el del acto sexual se activan en un mismo y común ámbito encefálico primario, el llamado reptiliano, que está en la base antecesora humana, en la médula de la partición en dos hemisferios cerebrales. Por tanto, es algo muy primario, que muestra una necesidad perentoria más incluso que la de la alimentación y, por supuesto, mucho más primario que la actividad sensitiva y racional.

²⁶² Leopold Stokowsky: *Música para todos nosotros*; traducc. de Antonio Iglesias, Madrid, Colección Austral (Nº 591) de Espasa-Calpe, S.A., 1964, pág. 19.

El título de esta obra revela de inmediato la benigna e ingenua voluntad de su autor. Pero, en realidad, por más que su intento primigenio sea el de la extensión del conocimiento de la música a un amplio sector del público, su autor no puede soslayar su propio y enorme nivel intelectual, con lo cual, la obra se alza, —en relación directa a la categoría de su propio autor—, a una altísima cota de intelectualidad.

revelación divina en la que los cielos parecen abrirse y en la cual percibimos una visión ardiente.

Cervantes, escondido (pero sutilmente adivinado y advertido tras una atenta meditación) sobre *El Quijote*, parece preguntar: ¿debo ser poeta, músico o filósofo y, por tanto, soñador..., o debo someterme a lo prosaico, por miedo a que la masa me llame loco? Los que asentimos, en espíritu y verdad, sobre los contenidos de tan genial obra, también nos preguntamos: ¿debo volar, volar cada vez más alto, según impele Cervantes, al igual como se indica en la obra²⁶³ de *Juan Salvador Gaviota* o, por el contrario y como todo el mundo, abatirme y arrastrarme por el fango infecto y hediondo de la vulgaridad? ¿Debo rendirme ante quienes se ríen de la bondad y la cultura, de la poesía y la música? ¿Debo rebajarme y claudicar²⁶⁴ ante la ramplonería, aquella que delezna la belleza y la bondad, el esfuerzo denodado hasta el sacrificio y el ansia de transcendencia hacia la infinitud, o debo dar alas a mi espíritu que me impele, desde coerción irreprimible, a un vuelo cada vez de mayor elevación y mayor fascinación de hermosura y espiritualidad? Hasta el propio William Shakespeare, tan abocado al ineludible imperativo de mostrar la doblez y ramplonería humana de manera sobreabundante en sus obras, encuentra en una de ellas (*La segunda parte del rey Enrique VI*) la felicísima y esporádica oportunidad de mostrar lo que debiera ser la mejor de las aspiraciones del alma humana. Por ello²⁶⁵ resulta especialmente candorosa la siguiente frase del rey Enrique VI en aquel contexto cuando exclama:

¡Es maravilloso considerar la obra de Dios en todas sus criaturas! ¡Sí; hombres y pájaros tienen la ambición de elevarse lo más alto posible!

²⁶³ Richard Bach: *Juan Salvador Gaviota*; traducción de Carol y Frederick Howell, Ediciones B, S.A., 2001. Nos referimos a la obra puesto que, dentro de su idea monotemática, muestra un admirable tratamiento por el que se impele a la constante elevación moral. En el epílogo de este libro se sintetiza la idea de sublimidad con las siguientes expresiones:

Hay quien obedece sus propias reglas porque se sabe en lo cierto; quien cosecha un especial placer en hacer algo bien; quien adivina algo más que lo que sus ojos ven; quien prefiere volar a dormir y comer; todos ellos harán duradera amistad con Juan Salvador Gaviota. Habrá también quienes volarán con Juan Gaviota por lugares de encanto y aventura, y de luminosa libertad. Pero para unos y otros será una experiencia que jamás olvidarán.

²⁶⁴ Por ello mismo pregunta Schopenhauer (en sus *Aforismos sobre el arte de vivir*; ob. cit., pág. 198.) desde un terso estilo directo:

¿Qué placer podría brindarles a éstos [hombres nobles] el trato con seres para convivir con los cuales es preciso recurrir a lo más bajo e innoble de la propia naturaleza —es decir, a lo cotidiano, trivial y vulgar que ésta pueda contener—, seres que, por no poder elevarse ellos mismos al nivel de otros, los rebajan al de ellos?

Shakespeare (en la obra dramática de *Enrique VIII*, págs. 922-923) de hace exclamar a Cranmer lo siguiente:

Los hombres que se nutren de envidia y de perversa malicia se atreven a morder a los mejores. (William Shakespeare: *Obras Completas*; ob. cit.)

²⁶⁵ William Shakespeare: *idem*; ob. cit., págs. 793-794.

El “sentirse risible” es también terrible en aquellos casos en que se ha idealizado a la mujer amada y ésta, en vez de una radiante Dulcinea, resulta ser una Aldonza de ramplona catadura, de rompe y rasga... Por ello también muere de pena el verdadero amante “al descubrir que la realidad es inferior a él”. ¿Qué sentido ha tenido entonces la ilusión, la porfía y la lucha, el embeleso lírico de la poesía y el encanto candoroso de la melodía cuando la destinataria no estaba, en absoluto, a la altura de tales arrebatos sentimentales? Ahí aparece, precisamente ahí, el terrible dolor del verdadero héroe y su intenso sufrimiento moral, al mantenerse inhiestos en el alma, sin resignarse a desaparecer, aquellos candoroso arrebatos sentimentales cuando, con cruda objetividad, comprueba que ha desaparecido ya completamente el motivo real que los generaba e impelía a la heroicidad, a la ilusión de ser poeta y músico... La ilusión se resquebraja entonces y el corazón muere de pena cuando se advierte que la pretendida e idealizada musa vagabundea por la decrepita vulgaridad...

El hecho de “descubrir que la realidad es inferior a él”, eso es, precisamente, lo más terrible que puede ocurrirle al idealista. El desencanto puede sobrevenir por el cúmulo coincidente de diversas circunstancias adversas. Para el caso cabe recordar a Antonio Machado cuando exclama:

¡Señor, me cansa la vida!

La pena que destroza de dolor el alma proviene aquí por la desaparición de la persona amada. Pero... ¿no será tanto o más terrible el horrible desencanto de haberse enamorado de una persona que, aunque físicamente viva, está muerta para las ilusiones que desde ella se suscitaron? La tremenda desilusión y el gélido desencanto la aparta a distancia galáctica de quien de ella se había enamorado. ¡El dolor moral es terrible, de proporción inefable, ante la desilusión de haber amado a una persona para quien no ya sólo el concepto superior de belleza, sino incluso la ética, son de un valor inconsistente y quebradizo...!

I. 4.4. SILVIA ALONSO

MÚSICA, LITERATURA Y SEMIOSIS

Tras leer esta obra²⁶⁶ nos pareció que en algunos de sus contenidos se denotaban interesantes aspectos inherentes al trabajo de nuestra tesis; además los

²⁶⁶ Silvia Alonso: *Música, literatura y semiosis*; Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2001.

asuntos que trata están estudiados y analizados con admirable método y expuestos con una hermenéutica clara y precisa. Es verdaderamente gratificante encontrarse con valiosos trabajos de este tipo. En todo caso, no abundan este tipo de estudios en que se acomete con claridad de ideas el complejo nivel de interdisciplinariedad en que se establece, con manifiesto rigor, la relación entre la lingüística y la música.

La semiología, reconocida como ciencia general de los sistemas de signos en el momento en que Saussure habla de su existencia futura, se adscribe a un amplio marco social y psicológico. Su ámbito de acción abarcaría tanto el dominio de los signos no verbales como el de los verbales. Los dos sistemas —musical y literario— podrían en principio ser considerados como áreas [afines] dentro de un único objeto de estudio: el del campo semiológico. (11).

Meramente el criterio por el que se reconoce la independencia de “los dos sistemas —musical y literario—”, ya supone en la autora una valoración muy pertinente y acertada que no todos alcanzan a conceptualizar de manera adecuada.

En realidad, estos dos sistemas —musical y literario— no acaparan de manera exclusiva y excluyente la compleja dimensión del campo de la semiología. También pertenecen a ella las áreas de la mímica, la gesticulación, la danza, etc. (todas ellas con respectiva afinidad en el ámbito artístico y teatral).

Cabe indicar que el área del gesto se bifurca en otras ramas muy diversas; entre ellas convendría citar el importantísimo sistema de signos gestuales²⁶⁷ empleados por los sordomudos. También cabría indicar el sistema quironómico como recurso necesario en la dirección de orquesta²⁶⁸ y coro.

El esquema de Brown²⁶⁹ no deja de ser un esquema general de la comunicación, donde la obra de arte se sitúa en la intersección del ámbito de actuación de dos entidades de carácter subjetivo: el artista y el receptor. Ambas actividades suponen la organización de un material y la intervención de una experiencia propia. (12).

²⁶⁷ Sobre esto no deja de sorprendernos y admirarnos profundamente el que, mediante una complejísima combinación de gestos quironómicos, se pueda incluso llegar a representar intrincados discursos de todo tipo: político, científico, etc.

²⁶⁸ En la moderna metodología para la práctica de la Dirección de Orquesta establecemos cinco niveles de técnica quironómica: fundamental, progresiva, desarrollada, aplicada y concertística-personalizada. En nuestra tesis sobre la Dirección de Orquesta acopiamos y tipificamos (adecuando a método y sistema) aquellos procedimientos técnico-artísticos preconizados desde el admirable magisterio de Sergio Celibidache en esta materia.

La analogía entre la gesticulación directorial y los contenidos de la partitura muestra una lógica correspondencia (que cuenta con un milenar desarrollo histórico), de ahí el amplio consenso sobre el que, no obstante, queda mucho camino por recorrer hasta lograr una plena aquiescencia. En todo caso, esta gesticulación directorial tiene su naturaleza propia y la mayor correspondencia analógica se muestra en aquellos amplios y enérgicos gestos que se corresponden con la mayor intensidad sonora.

²⁶⁹ Se refiere a la obra de G. S. Brown: *Music and Literature. A comparison of the arts*; Athens, University of Georgia Press, 1963. La imagen la inserta Silvia Alonso en su ob. cit., pág. 12.

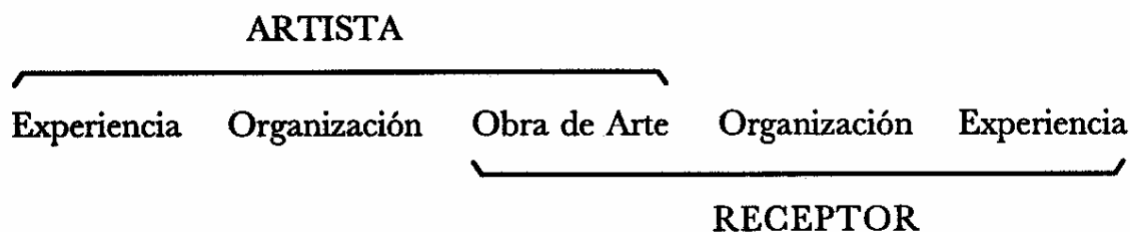


Figura I.8. Silvia Alonso, *Música, literatura y semiosis*; pág. 12. (Obtenida de G. S. Brown: *Music and Literature. A comparison of the arts*).

Otro gran acierto se muestra aquí al considerar la música como un elemento inserto en el plano superior de la comunicación y no con dependencia subordinada del lenguaje semántico, como muchos se empeñan en considerar desde un restringido y equivocado concepto, (especialmente Theodor W. Adorno en una de sus obras²⁷⁰).

En todo caso el proceso decursivo fenomenológico es el mismo que en el lenguaje —codificación→mensaje→decodificación—, precisamente porque lenguaje y música pertenecen de manera común, insistimos, al ámbito superior de la comunicación y comparten, con respectiva jerarquía para cada caso, una amplia serie de recursos de enorme afinidad. Por eso pueden fundirse con directa y absoluta naturalidad. Por eso, desde su respectivo grado de independencia y de flexibilidad, pueden separarse, pero pudiendo volver a fundirse con la más extrema naturalidad. Cervantes advirtió ese fenómeno estético con admirable claridad. De ahí esa natural y constante imbricación que establece ente poesía y música y, desde ello mismo, la absoluta simbiosis que genera la esplendente melodía.

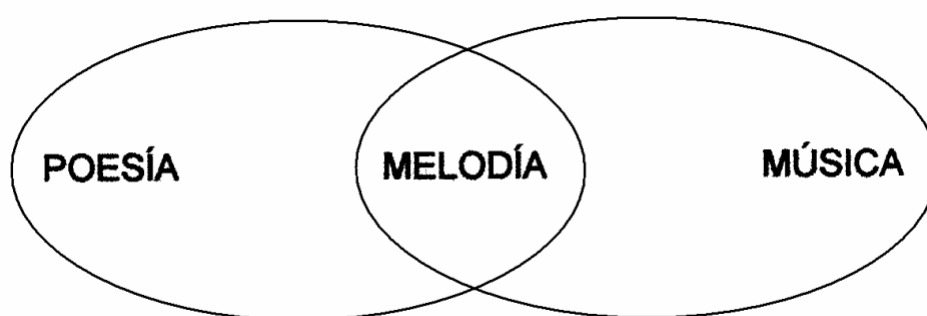


Figura I.9. Intersección o simbiosis entre poesía—música.

²⁷⁰ Theodor W. Adorno: *Sobre la música*; traducc. de Marta Tafalla González, Barcelona, Ediciones Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

Silvia Alonso indica que la semiología, tal y como la concibe Nattiez²⁷¹, sería la disciplina que estudia las “formas simbólicas” y los “procesos de simbolización”. A continuación presenta Silvia Alonso el siguiente esquema general:

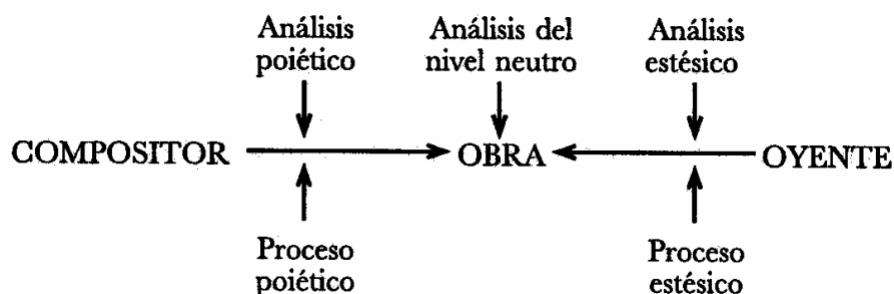


Figura I.10. Silvia Alonso, *Música, literatura y semiosis*; pág. 13.

Cabe indicar aquí, en esta sucesión: compositor→obra→oyente, el directo parecido con aquellos mismos tres pasos: creación→interpretación→apreciación que, de la misma y equivalente manera, establecen un mismo proceso diacrónico.

Enseguida se advierte el parecido de este esquema con el [otro] conocido esquema comunicativo. ¿Por qué, entonces, la insistencia en evitar este término? Nattiez presenta la comunicación como una consecuencia posible de los procesos de simbolización. (13).

De manera gráfica, aunque con un desarrollo más minucioso en el continuado proceso de transmisión, se puede asimismo disponer y apreciar, en aquella misma sucesión discursiva, aquellos mismos módulos: creación→interpretación→apreciación mediante el siguiente gráfico esquemático que hemos diseñado:

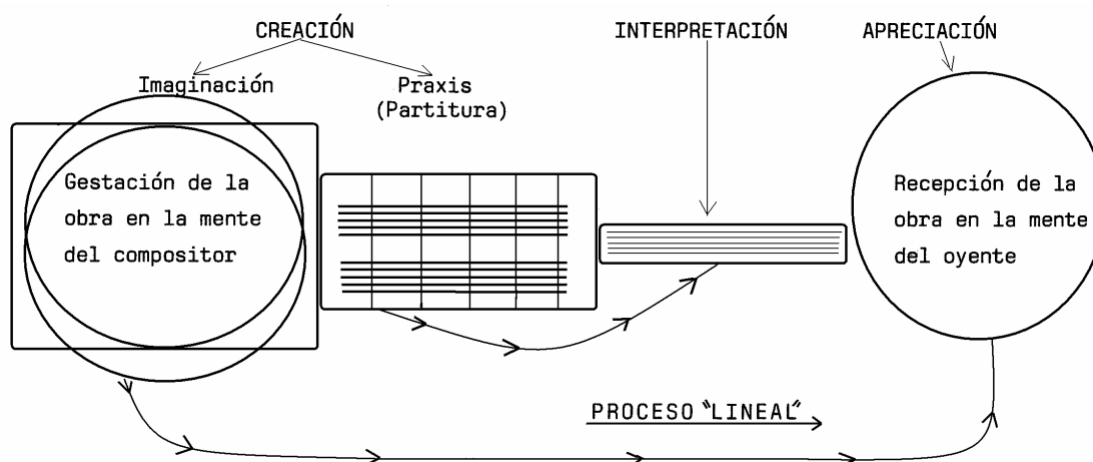


Figura I.11. Proceso de creación—interpretación—apreciación.

²⁷¹ Se refiere a la obra de J.J. Nattiez: *Fondements d'une sémiologie de la musique*; Paris, Union Générale d'Éditions, 1975. La imagen correspondiente la inserta Silvia Alonso en su ob. cit., pág. 13.

El problema de la referencia musical tiene su paralelo en la reflexión literaria de nuestro tiempo y, al igual que sucede en la música, ocupa un lugar central en el estudio semántico. Mientras que la existencia de una semántica musical se postula muchas veces como una hipótesis, precisamente por la imposibilidad de basar el significado musical en función de su conexión con elementos extramusicales, la teoría de la literatura contempla esa línea de unión entre significado y referente al menos como [cuestión] conflictiva, y muchas veces esta ruptura se toma como esencia del carácter estético del mensaje verbal. (26).

Notemos qué excelente nitidez hermenéutica adopta Silvia Alonso para manifestar sus conceptos que, por otra parte, se nos muestran como producto de una diáfana, profunda y lógica meditación. ¿Por qué no se procederá siempre de manera tan admirable y no de manera tan confusa e intrincada como en el citado caso de Theodor W. Adorno?

El recurso semántico concede ya, desde las unidades menores de cada palabra, tomadas una a una, un significado (aunque mínimo) en sí mismas. Tras ello, mediante la unión sucesiva de todas ellas se van configurando la sintaxis en las frases gramaticales y desde ellas se potencia un denso significado y un sentido superior al que ya apuntaban y contribuían —una a una, aunque de manera celular—, cada una de las palabras.

En la música, desde las unidades menores de cada nota —una a una y también de manera celular—, no se aprecia un significado en sí mismas —en todo caso sólo tendría valor el deleite tímbrico de cada nota—. Sólo con el conjunto sucesivo de todas ellas se configuran las frases musicales y desde ellas se potencia un sentido, pero careciendo de significado pleno, al menos lo inherente a la música puramente instrumental.

La unión simbiótica de poesía-música corona y completa el fenómeno expresivo, produciéndose la melodía; con ella se dota de significado y sentido a la frase que se enriquece de manera extraordinaria en el canto mediante el recurso emotivo sonoro.

Silvia Alonso²⁷² introduce después unas referencias muy interesantes de M. Imberty²⁷³ por las que se indica lo siguiente:

Ella [la música] no significa, ella sugiere, es decir que crea fuerzas en forma de imágenes [sonoras] que provocan y orientan las asociaciones verbales; o, si se quiere, direcciones semánticas bajo la forma de impresiones vagas y fluctuantes, aparecen en la conciencia del sujeto que las cristaliza a través de palabras en significados precisos. (35).

²⁷² En la pág. 35 de su ob. cit.

²⁷³ M. Imberty: *Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale*; dispuesto en la revista *Musique en Jeu* V, 1975, pág. 91.

En este párrafo se reafirma lo que recién indicábamos. En todo caso cabría objetar que la música, de manera estricta, no crea directamente imágenes que provocan y orientan las asociaciones verbales; pero, ciertamente, proyecta de manera extraordinaria su concepto difuso en la mente, obligando a ésta a efectuar su paso a la poesía imaginaria. Pero este paso no suele ser consuetudinario en la creatividad musical. Más bien es al revés o, cuanto menos, de manera simultánea. Es decir, primero procede la poesía y a ésta se le adjunta posteriormente la música; o bien, poesía y música aparecen conjuntamente en un mismo y complejo acto de creatividad.

En el esquema de Saussure [...] la música constituiría la parte del significado y la literatura la [parte] del significante en la música vocal. Se trata simplemente de acoplar dos definiciones signíficas²⁷⁴ de las que hemos llamado deficitarias formando parte de un modelo que es producto de un marco teórico distinto del de la reflexión de la que surge cada una de las definiciones integradas. Con esto se consigue una impresión de plenitud a través de una distribución de planos que poco tiene que ver en nuestra opinión con el funcionamiento conjunto de música y literatura. Se trata de una especie de reparto de funciones simplificador que, buscando como resultado un signo único, ignora el hecho de que se trata de una combinación de dos sistemas, lo que hace posible la música vocal. El modelo de signo interdisciplinar que propone supondría la existencia de un tercer sistema de signos, sistema que no existe como tal en la praxis inmensamente heterogénea de las relaciones entre texto y música. (40).

¡Cuánta agudeza y qué claridad de concepto, tanto en Saussure como en el inherente comentario de Silvia Alonso! Efectivamente, unidas ya poesía y música, la semántica se ha descargado (sílabas a sílabas) sobre las notas²⁷⁵ musicales. Éstas, tras esa fusión, adquieren pleno y denso significado mientras que el conjunto de minúsculas uniones letra+vocal presentaría ahora una mera función de significante.

Todo esto lo entendía perfectamente Cervantes cuando en determinados contextos literarios se requería realzar y enriquecer, con manifiesta necesidad, el proceso poético, especialmente en aquellos casos de extrema y apasionada expresividad. Cervantes era bien consciente de que tenía ya el significante-significado en las mismas palabras. Pero, tras la unión de poesía-música se aumentaba considerablemente el sentimiento. Con ello aparecía la deleitable complexión del entusiasmo ¡Con el sonido aparecía la melodía y con el canto se magnificaba un

²⁷⁴ Aunque, ciertamente, se debe forzar la capacidad flexiva del lenguaje, no apreciamos aquí una absoluta necesidad. Por tanto, en vez de forzar este término con la palabra “signíficas”, mejor hubiera sido indicar “significativas”.

²⁷⁵ Cabría imaginar, desde el recurso metafórico, que las notas musicales fueran como pequeñas burbujas sobre las que se inoculaba, en cada una de ellas, la correspondiente sílaba. La burbuja adquiere así peso y densidad al propio tiempo que, como añadido resultado de esa fusión, la burbuja se enriquece de color y hasta de brillo.

mensaje poético henchido de candor, deleite y entusiasmo! ¡Y la música, siempre dispuesta y palpitante, le concedía a Cervantes todo esto de manera pródiga y generosa en cada caso!

El sistema o “modelo de signo interdisciplinar” no existe y, probablemente, se tarde mucho en hallar una adecuada solución al caso. No obstante, el trabajo conjunto entre poeta-compositor, con sugerencias mutuas, de uno respecto al campo del otro, presenta ubérrimos resultados en la obra musical. Arthur Honegger así lo reconoce en su libro²⁷⁶ cuando agradece explícitamente la estrecha colaboración con el literato Paul Claudel; por ello mismo indica:

Para cada una de las obras en que he tenido la felicidad de trabajar con él²⁷⁷, me ha indicado escena por escena, podría casi decir línea por línea, la construcción musical de la partitura. Me hacía penetrar en la atmósfera, sentir su densidad, la línea melódica que él deseaba, reservándome la tarea de expresarla en mi lengua[je].

Esta referencia es paradigmática sobre el caso de que los auténticos literatos, cuanto de más reconocida calidad es su obra poética, tanto con más intensidad advierten en ella el implícito componente musical. El caso de Paul Claudel, efectuando indicaciones concretas del orden musical al propio Arthur Honegger, nos indica hasta qué asombroso punto advertía aquél la dimensión musical en su acción literaria (aunque le faltara el recurso técnico para expandirla sobre el texto). Desde luego, el hecho de que el compositor pueda contar, como en este caso que aquí se refiere, con la colaboración de un literato de tan intensa sensibilidad y amplios conocimientos musicales, supone una enorme suerte toda vez que un inmenso placer. Especulando sobre esto de manera hipotética no podemos evitar pensar que Cervantes, en una situación parecida a la de Paul Claudel, probablemente hubiera sugerido, al igual que éste, concretas indicaciones respecto a la acción musical sobre sus propias obras al compositor correspondiente.

Creemos que *theater* y *dance performance* se unen en virtud del componente pragmático común que comparten: la actualización en la representación escénica; la pintura y la escultura se unen en virtud de su carácter visual y del desarrollo espacial que supone; el mito y el *store-telling*

²⁷⁶ Arthur Honegger, *Yo soy compositor*, traducción de Floro M. Ugarte, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952, pág. 118.

En el mismo sentido cabría indicar varios casos, especialmente el de Giacomo Puccini. Especialmente con los libretistas Giuseppe Giacosa y Luigi Illica mantuvo siempre Puccini un estrecho contacto durante la adaptación poética que estos autores efectuaron, entre otras, para su ópera *La Bohème*, inspirada en la novela de Henri Murger.

²⁷⁷ Se refiere al literato Paul Claudel que elaboró los libretos de varias de sus obras, entre ellas, *Juana de Arco en la hoguera*, *La Danza de los Muertos* y *Zapato de Raso*.

quizás se unan en función de su narratividad y de su semántica esencialmente representativa; la actividad fílmica queda desemparejada y cerrando la lista, creemos que por su valor sincrético, basado en una reunión de códigos y actividades semióticas; y encabezando la lista, música y poesía estarían unidas a partir de una forma de semiosis común: la constante remisión de unos de sus signos a otros, el hecho de una remisión interna e infinita que caracteriza la peculiar semántica de cada una, dentro del mundo sonoro y el mundo verbal respectivamente. Por supuesto [...] nuestra hipótesis es sólo una forma de mostrar cómo la cuestión de las diferencias semiológicas básicas que se dan entre las distintas artes se filtran inadvertidamente en marcos teóricos distantes. (53).

El parentesco entre esos complejos duales muestra menos afinidad que aquella tan notoria correlación entre poesía-música porque, como ya hemos indicado, presentan un enorme elenco de aspectos comunes, de ahí su fácil fusión simbiótica.

En su genuina manifestación diacrónica, la secuencialidad y actualización son como imágenes en movimiento que vienen a establecer, entre tantos parentescos comunes, un elemento paritario muy singular entre literatura y música. Pero al propio tiempo, de igual modo en el teatro y el cine, también establecen en su diacronía la correspondiente secuencialidad en la diacronía y la actualización; por ello mismo acogen de manera perfecta la inserción de la literatura y la música, conjuntamente mediante la acción del canto, o mediante el fondo sinfónico-instrumental²⁷⁸.

N. Ruwet²⁷⁹, con su ya clásico *Langage, musique, poésie*, sigue siendo el punto de referencia más importante en lo que se refiere al estudio analítico de la obra musical y la obra poética desde un principio metodológico común. Es difícil encontrar un trabajo de comparación con este grado de coherencia dentro de la tradición estructuralista, aunque más que de comparación tendríamos que hablar de yuxtaposición de trabajos de análisis musical y poético por una misma premisa teórica.

Ruwet parte de un principio axiomático que determina la organización del texto poético y musical. (63).

Efectivamente, en ese tipo de ‘estudio analítico de la obra musical y la obra poética desde un principio metodológico común’ se aprecia una enorme cantidad de absolutas correspondencias entre ambas disciplinas. Pero, en todo caso, esa comparación se establece desde una constante yuxtaposición en la que es posible determinar las constantes afinidades. En el contexto de *Galatea III* (en el párrafo que titulamos “Formación y diseño de la frase musical”) establecemos un organigrama en el que, de manera sinóptica, se aprecia el enorme parecido estructural entre ambos tipos de sintaxis: poética y musical. Y todo porque la naturaleza expresiva de literatura

²⁷⁸ Es bien notorio que la parte musical de algunas películas, especialmente en su acción sinfónico-instrumental, alcanza en algunos casos un grado de altísima calidad artística.

²⁷⁹ N. Ruwet: *Langage, musique, poésie*; Paris, Seuil, 1972.

y de la música emana de un mismo principio común que emana de aquella médula del fenómeno de la comunicación.

Cabe también indicar que aunque esta característica axiomática se establece para el análisis desde aquella simbiosis histórica entre literatura-música, no obstante, se extiende también con plena lógica y similar coherencia para la acción analítica aplicada sobre la música puramente instrumental, sinfónica. Ésta, privada del texto poético, responde asombrosamente a unos mismos componentes sintácticos, de manera prácticamente idéntica a aquellos casos en que la música opera al incorporar el elemento léxico. En todo caso, frente a la objeción (que, de hecho, es bien objetiva y cierta) de quienes indican que la música sinfónica es muy reiterativa en sus idénticos giros melódicos, cabría también considerar y aponer que la música que ha incorporado el texto poético también reitera muchos versos o parte de ellos de manera constante. Incluso meras palabras, por el hecho de ser muy significativas, se reiteran y se alzan allí a un etéreo vuelo sobre amplios diseños melismáticos.

La secular dependencia de la música respecto de la poesía confirió a aquélla los mismos caracteres gramaticales, especialmente en el orden sintáctico, pero también en las unidades menores de los grupos rítmicos y pies métricos (detectados claramente por el propio San Agustín²⁸⁰). Pero ocurre que aquel fenómeno de similitud entre la poesía y la música no desaparece tras la emancipación de ésta de la subsidiariedad literaria. Por ello mismo, tras apreciar los entes mayores y básicos de forma y estructura, aparece también, incluso en el propio ámbito puramente sinfónico, todo un amplio conjunto de unidades secundarias de orden sintáctico (frase, semi-frase, período, sub-período) y terciarias o complementarias, del orden morfológico (grupos rítmicos, pies métricos, ictus, células...) que se muestran con absoluta claridad para el pormenorizado estudio analítico que se establece sobre ellas en el ámbito puramente musical.

La determinación de la estructura nunca se independiza de la realización lineal de la secuencia, y ni siquiera el concepto de transformación se sustrae de esto, ya que es contemplada muchas veces como el simple resultado del cotejo de unidades comparadas desde el punto de vista de la identidad y el contraste. Siendo éste un principio operador susceptible de ser considerado y examinado como productor de sentido en el texto musical, se limita a ser el miembro de una ecuación que pone en relación las unidades, cuya descripción es el verdadero núcleo del análisis.

Entendemos este hecho como una consecuencia de la adopción consciente de un principio teórico concreto y del consiguiente método crítico: a saber, la fórmula jakobsoniana [...] y el análisis musical en virtud del criterio de la repetición. El resultado es una rigurosa delimitación de unidades de la que

²⁸⁰ San Agustín: *Sobre la música. Seis libros*; traducc. de Antonio Moreno Hernández, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos, S.A., 2007.

además resulta una agradable sensación de coherencia sintáctica, pero también la sospecha de ver la idea de estructura musical reducida a un perfil. (66).

Es bien cierto que, durante la aplicación del método analítico, se detectan en el discurso musical la identidad y el contraste como recursos constantes. Raramente aparece en el análisis literario aquel tipo de constante reiteración de ideas similares o derivadas, según ocurre en la música. Precisamente en ese único aspecto cabe detectar la mayor diferencia entre la sintaxis literaria y la musical (por lo demás, tan similares). Y esto acontece en la música por el principio de repetición o reiteración de unos mismos elementos que atienden al antiguo y ubérrimo recurso de la imitación.

Lógicamente, esa “reducción a un perfil” viene determinada por la disposición meramente “horizontal”, necesariamente diacrónica y secuencial del discurso musical. Pero eso mismo ocurre también, de manera similar, en el discurso literario (y también, ciertamente, incluso en el de otras artes: danza, mímica, cine...). En cambio, la obra plástica (pintura, escultura y arquitectura) se presta a una apreciación total y sincrónica. En todo caso cabe considerar la salvedad de que en la arquitectura no es posible una apreciación total²⁸¹ y simultánea de toda la obra, dada su considerable magnitud en la mayoría de los casos.

Para facilitar el encuentro entre poesía música en el ámbito de la ópera es necesario efectuar sobre la obra literaria antecedente una labor de extraordinaria concreción sintética. Se trata de una tarea de considerable dificultad para el literato que se muestra en un doble sentido:

- La propia labor de síntesis, para lo cual es necesario tener una representación total de la obra y, sobre ella, establecer la valoración de los puntos esenciales.
- Sobre esto anterior se añade la dificultad de la traslación del sencillo estilo de prosa a aquel otro del ámbito superior poético. También esto lo entiende perfectamente Cervantes ya que sus referencias de apoyo musical se establecen, en su inmensa mayoría, sobre contextos exclusivamente poéticos, soslayando generalmente la prosa poética para la inserción de la música.

Percibimos el vínculo necesario del paradigma con el concepto de función, concepto indispensable en cualquier análisis estructural que no quiera verse reducido al inventario de elementos delimitables en cada nivel.

Somos conscientes de la dificultad que supone el manejo de estos conceptos en el análisis musical, especialmente dentro del marco de una semántica estructural clásica, donde la significación, sobre todo significación poética, pasa inexorablemente por la existencia de una cadena fónica y de un

²⁸¹ Eso mismo ocurre no sólo en las obras escultóricas de menor dimensión, sino incluso en el sencillo intento de contemplar una naranja, (según se indicaba anteriormente en las referencias sobre Ortega y Gasset).

contenido que se le asocia, concebido como un *continuum* fluyente o sistematizado en clases y campos. (68-69).

Efectivamente, la funcionalidad de una obra coronaría el binomio anterior desde la relación de sentido—significado (aunque siempre desde esta ascensión gradual cualitativa: *significante*→*significado*→*sentido*→*función*). La complejidad del análisis, al valorar minuciosamente aquellos “elementos delimitables en cada nivel”, debe mantener, como un concepto superpuesto, la idea superior de la función estética.

La cadena fónica, necesaria en la manifestación empírica de la obra poética (lo mismo que la realización sonora, empírica, de la obra musical) es, ciertamente, inexorable en su destino final ante el público. Pero existe otro destino anterior, efectuado mediante el estudio minucioso y detallado del análisis, en que la obra adquiere palpitante y pleno dinamismo desde la detenida y silenciosa consideración sobre sus páginas. Lo que pierde la obra en su realización sonora, diacrónica e interrumpida, lo gana en aquella densidad de la representación mental que, además, queda libre en su recreación para detener a voluntad, ralentizando, paralizando o focalizando puntos concretos dentro de aquel proceso lineal diacrónico.

Queremos dedicar algún espacio al problema que plantea la concepción estructural de la obra musical. La dificultad continua con la que nos encontramos dentro de la tradición estructuralista a la hora de tratar con textos musicales puede ser debida, o bien al escaso desarrollo que hasta ahora han tenido las artes no verbales en esta corriente de pensamiento y por ello, a la falta de un instrumento analítico adecuado, o bien a la posibilidad de que haya una íntima contradicción entre la particular semiosis musical y los principios [generales] del método estructural. (73).

En nuestro caso²⁸² el “instrumento analítico adecuado” lo establecemos mediante sucesivos enfoques sobre los contenidos de la obra en cinco parámetros analíticos. Particularmente consideramos este método de división absolutamente idóneo y necesario en orden a la sistematización, disección, subdivisión y ordenación de los diversos contenidos de la obra de manera independizada en cada uno de los cinco

²⁸² Nos referimos a nuestra competencia artística como director de orquesta. Por otra parte, hemos comprobado reiteradamente que, aunque de manera paradójica, la dimensión creativa no requiere en el compositor (al menos en la elaboración de su propia obra) tan perentoria necesidad de la función analítica como en el director o el intérprete solista. La creatividad, tras disponerse convenientemente la idea y el concepto genético en las bases esenciales de forma-estructura, se establece mediante la adición de módulos sucesivos (*melodía*→*armonía*→*contrapunto*→*orquestración*→*dinámica*–*agógica*) por el que cada uno de ellos sucede derivadamente al anterior, casi como de manera natural y automática. En todo caso todos ellos, aun por encima de la libre inspiración, emanan directamente (casi como de manera instintiva) del cúmulo de recursos que la propia cultura musical antecedente ha instalado en el inconsciente del compositor. Este fenómeno explicaría, en parte, el asombroso hecho por el que personas que no tienen formación musical, sean capaces de crear sugestivas melodías (del ámbito popular, del flamenco, etc.).

módulos. En todo caso, este ámbito analítico²⁸³ se caracteriza por una especial complejidad pero, en cambio, revierte en una clara representación de los contenidos de la obra que, adecuadamente diseccionados, facilitan de esta manera su nítida comprensión. La representación diseccionada de los elementos constitutivos de la obra tiene, entre otros efectos positivos, el que van calando lenta pero firmemente en la memoria, con paradójica pero absoluta claridad y precisión²⁸⁴, precisamente desde aquella disección. El “divide y vencerás” se manifiesta aquí con plena certeza.

La concepción orgánica de la obra musical, que en la teoría de Schenker es explicada por la fuerza organizadora de la tonalidad y por los conceptos básicos de estructura y prolongación, hace que en los análisis de este tipo se evite el uso del concepto de modulación. (75).

Como vemos, el hecho de que un medio necesario (pero relativamente natural no ya sólo dentro de la música culta, sino también en los ámbitos de la sencilla música ligera) como es la modulación, afecte y condicione los criterios de coherencia analítica, nos indica hasta qué punto está muy poco evolucionada la ciencia del análisis musical. En nuestra actividad académica y artística hemos comprobado reiteradamente (con excesiva frecuencia) la asombrosa precariedad existente en la función analítica. La incidencia casi exclusiva en la modulación y algunos aspectos armónicos en que se restringe y simplifica esta función, muestran hasta qué punto está generalizada tan elemental precariedad analítica en demasiados casos.

Sin duda, la revolución que ha supuesto el desarrollo de la música serial y la atonalidad, es el desencadenante de este desconcierto teórico que parece reinar ante la desaparición de la identificación del concepto de tonalidad con el de estructura musical, en lo que se refiere al sistema. ¿Cómo conjurar el peligro del caos y mantener los conceptos nucleares de sistema y estructura? Corremos el riesgo de la involución y la simplificación. (78).

²⁸³ El director de orquesta (lo mismo que el solista instrumental o el cantante sobre su aria operística) precisa un compromiso analítico igual o mayor que el de la Composición puesto que el compositor, durante su acción creativa, atiende a los conceptos superiores de función—sentido—significado. Por ello mismo no se conduce desde la obsesiva observancia de los elementos técnico-mecánicos: pies rítmicos, simetrías, cuadraturas, diversos componentes sintácticos (frase, semifrase, período, subperíodo, etc., puesto que le fluyen de manera automática). Todo lo más, controla y dispone ordenadamente el esencial material temático (previamente dispuesto sobre el particular lenguaje tonal, politonal, serial..., y su derivada correspondencia armónica). Por lo demás, las diversas estructuras van apareciendo sobre la partitura (a medias entre la ubérrima herencia, la inteligencia particular y la libre disposición creativa desde la particular pericia...) como un fluido natural, casi instintivo, como herencia que permanecía en el inconsciente. En todo caso, este pormenorizado análisis lo efectúa el compositor, de manera previa, sobre aquella partitura por la que siente admiración y que, consiguientemente, toma como referente modélico para su interpretación.

²⁸⁴ Un análisis conducido de esta manera, con riguroso método y estricta sistematización, produce, entre otros substanciales efectos, la asombrosa plasmación de un tipo de memoria gráfica en la mente. Por ella no sólo se han instalado los componentes sonoros de la partitura sino que incluso “se ven” claramente en la mente los propios signos gráficos que, de manera antecedente, se han contemplado sobre la partitura.

Es gravísimo el hecho de que aún, a estas alturas del siglo XXI, todavía no se hay reaccionado, valiente y decididamente, ante la terrible y nefasta desviación estética que supuso la “música serial y la atonalidad” a la que aquí se hace referencia. La aciaga desintegración del sentido de la música cabe achacarlo especialmente al serialismo atonal. La desconsideración de la natural jerarquía tonal existente en el sistema modal deriva del menosprecio²⁸⁵ de aquel orden lógico que emana, de manera natural, desde el propio fenómeno físico-armónico de cada sonido. La propia naturaleza física del sonido nos indica, ya de manera apriorística, un orden armónico lógico desde el que brota la consecuente naturalidad del sistema modal y la coherente melodía, cuyos giros sólo deben obedecer a la libre inspiración, y no a la tiranía dictatorial y mecanicista de una escala arbitraria impuesta caprichosa y despóticamente de manera precedente.

Toda una serie de valores preceden, en la mente del compositor, al recurso lógico y coherente de la tonalidad. La tonalidad es, en definitiva, un firme medio al servicio de la expresión. Pero a la tonalidad la precede una secuencia de valores superiores: concepto→idea→carácter→expresividad; todos ellos anteceden al diseño de la melodía y el subsiguiente discurso musical y éste, en su manifestación diacrónica, no es sino la consecuencia de aquellos valores estéticos, substanciales y superiores. En la música serial es más que dudosa la antecendencia del concepto→idea (porque directamente se atiende al prosaico recurso mecánico). Por otra parte es bien manifiesta la ausencia casi constante del esencial binomio de carácter→expresividad. ¿Es posible pensar que Cervantes, junto a T.L. de Victoria—P.L. da Palestrina, J.S. Bach—G.F. Händel, W.A. Mozart—L. Beethoven... se hubiera avenido a sintonizar con ese tipo de música? ¿Puede alguien creer, en conciencia, que aquéllos, hubieran aceptado el atonalismo por mera obediencia sumisa y rutinaria a la moda veleidosa y dictatorial? ¿Se puede admitir que esa moda sea el efecto “progresista”²⁸⁶ tras J. Brahms, P.I. Tchaikowsky, G. Mahler o Manuel de Falla...?

²⁸⁵ ¿Se puede soslayar ahí, en esta caprichosa y arbitraria actitud, el detectar en ella un efecto de soberbia transplantado desde la propia vida práctica? ¿Cómo no detectar aquí el remedo de aquella directa correlación de ética-estética que, desde la propia antigüedad se establecía entre la vida ordinaria y el arte? Ese saltarse “a la torera” la ley estética del orden jerárquico (que se halla en la médula del propio fenómeno físico-armónico)... ¿no parece el reflejo (y, en algunos caso, la negativa consecuencia) de aquel limitarse única y escuetamente al cumplimiento de lo legal, rebajando el exigente nivel de lo legítimo?

²⁸⁶ Lo mismo cabe indicar sobre la plástica. La auténtica conciencia estética rechaza en su fuero interno que determinadas tendencias (ilegítimamente autodenominadas como vanguardistas o progresistas) sean la auténtica herencia de Monet, Van Gogh, Sorolla, Antonio Canova, Mariano Benlliure, etc.

El discurso tendrá coherencia y lógica en cuanto intente reproducir fielmente aquellos valores superiores. La obra deberá procurar su más nítida e intensa definición, al menos en su aspecto emotivo, y ahí mismo se deberá incidir especialmente en el ámbito de la música sinfónica en que la densa carga emotiva viene a compensar la inexistencia de la poesía. Pero si cualquier tipo de posibilidad expresiva aparece drásticamente abortada por el árido y yermo diseño serial (presentándose su melodía como los dientes irregulares y mellados de un rústico, arisco e hiriente serrucho...), ¿cómo puede esperarse cualquier atisbo de expresividad, de belleza o de manifestación de peculiar carácter...? Pero es que, tras la anulación radical del carácter, perecen y se extinguen también, como inevitable consecuencia, todos los demás valores estéticos: apenas se mantiene las características del estilo y el género. Perdido, destruido ya el carácter, no hay posibilidad de diferenciación, de ningún tipo, entre los géneros vocal-instrumental, religioso-profano, sinfónico-lírico, dramático-cómico... Aun partiendo de los mismos componentes técnicos, la relativista confusión trueca lo objetivo por lo subjetivo, saltándose las leyes de la coherencia y de la lógica. Y el resultado estético es bien consabido: crispación, desencanto y aburrimiento...

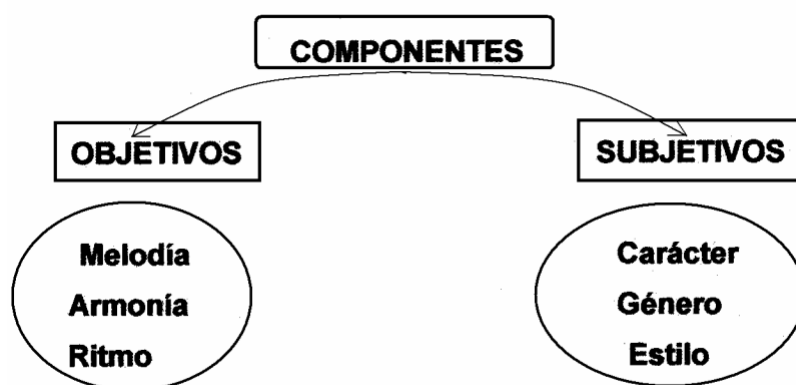


Figura I.12. Diferenciación de objetividad-subjetividad en la creatividad artística.

Por otra parte, la idea en el dodecafonismo es caótica y su concepto, incoherente y yermo, aparece abandonado a la lóbrega desorientación... Además, incluso las disposiciones básicas de forma-estructura se muestran sin solidez alguna, como una vaporosa nebulosa de sonidos que carece de asiento, fundamento y firmeza.

Por supuesto, en este tipo de tejido sonoro no puede establecerse una digna simbiosis con la poesía. En todo caso resultará ésta malherida, como en aquellas confrontaciones quijotesecas entre lo honorable y bello frente a lo grosero y vulgar. Por ello mismo, tendrá que buscar la verdadera poesía una alianza con la auténtica música. Ambas, poesía-música sólo se abrazarán en el deleitable crisol de la belleza.

II-INTRODUCCIÓN

La obra literaria de Cervantes, a la vez que grandiosa en su dimensión humanística, es también de una densa complejidad cultural. Por ello mismo, tras manifestar (en la anterior Presentación de esta tesis) el panorama antecedente sobre la cuestión musical que abordamos, parece bastante pertinente efectuar aquí un somero bosquejo sobre la diversidad de aspectos culturales en que se manifiesta la obra cervantina que incluye además, con especial acierto y adecuación, la música.

Las referencias musicales¹ de Cervantes se nos muestran como un tipo de música ficta, imaginaria y sub-intelectual, según el moderno concepto, de manera virtual. No obstante, el intenso mensaje de su obra literaria manifiesta aquella densa complejidad aludida y, por ello mismo, implica claras alusiones, en cada caso, sobre diversos ámbitos del orden filosófico, moral, educativo, psicológico, costumbrista, histórico, etc. Todos esos valores, en uno u otro modo, se imbrican en los diversos ámbitos literarios de manera muy compleja y comportan un mensaje educativo que, por sí mismo, implica un especial interés del orden didáctico, educativo y moral.

La carencia de partituras no resta interés a la investigación sobre los aspectos musicales de la obra cervantina; al contrario, más bien, incrementa e incita la dimensión especulativa para indagar y ahondar en el esencial mensaje que pretende mostrar el autor desde las referencias musicales que (aunque imaginadas en su representación sonora) se muestran plenas de significado al manifestarse desde el texto poético. El problema que advertimos es que, aun siendo muy claras las indicaciones de Cervantes inherentes al orden musical (formas, instrumentos, ambientes, caracteres, etc.) constantemente se debate nuestra investigación entre las consideraciones específicas del orden estético musical y las del orden ético que, parecen ser, en la mayoría de los casos, la auténtica finalidad moralizante de su obra.

¹ Cervantes acopia, en sus obras, veinte canciones que son preexistentes o coetáneas pero, muy probablemente, ajenas a la particular creatividad poética de Cervantes; al menos eso parece demostrar documentalmente Miguel Querol (según hemos indicado anteriormente).

Conviene pues, como paso previo a nuestra investigación, que se efectúe este bosquejo del orden interdisciplinar para intentar situarnos en la ambientación cultural y el marco de referencia histórica en que surgió la genial obra cervantina.

En la Presentación anterior establecíamos nuestros comentarios como glosas adosadas a la visión que determinadas autoridades muestran sobre diversas facetas de la obra cervantina, especialmente las del orden musical. Ahora, en la diversa temática de esta Introducción, establecemos una prioridad sobre el acercamiento histórico. Se intenta con ello lograr una mayor aproximación a la figura de Cervantes, especialmente del orden histórico, psicológico y estético, pero todo ello convergente y canalizado hacia los esenciales aspectos musicales sobre los que trata nuestra tesis.

II. 1. ASPECTOS RENACENTISTAS EN LA OBRA CERVANTINA

El Renacimiento² es una segunda gran etapa (tras la sorprendente modernidad del siglo XIV³) por la que se manifiesta la independencia del pensamiento y de la cultura respecto al severo control religioso que había regido anteriormente la vida general de la sociedad. La jerarquía religiosa (y no sólo la católica...), desde una amplia influencia en aquellos regímenes absolutamente confesionales, fiscalizaba, controlaba y mediatizaba cualquier tipo de libre iniciativa, especialmente las que mostraban un singular relieve o implicaban una particular novedad en cualquier actividad, principalmente del tipo cultural, filosófico y científico.

Mientras que desde la directriz estética se desarrollaban las artes bajo los entusiastas auspicios de la pretendida imitación de la época clásica grecorromana, se perfilaba también, al propio tiempo desde la dimensión ética, la idea de libertad dentro de una tendencia humanista que reivindicaba el legítimo derecho de una razón autónoma. Erasmo de Róterdam (1465-1536), veinte años mayor que Martín Lutero, había preconizado antes que éste, —aunque de manera serena, reflexiva y elegante, pero con profunda convicción—, un tipo de movimiento de intensa renovación espiritual en el seno de la Iglesia Católica. En esencia se trataba de una especie de secularización del Cristianismo, que postulaba la regeneración de la auténtica piedad

² Se inicia en Florencia en la primera mitad del siglo XV; después, progresivamente va extendiéndose por el resto de la península itálica en la segunda mitad de este siglo y en el siglo XVI se propaga ya, ampliamente, por toda Europa.

³ Con motivo de los comentarios inherentes a *QUIJOTE*, I, Lii nos referimos allí a las sorprendentes y contradictorias características de ese siglo.

interior confiriendo a ésta neta prioridad y preeminencia sobre los rituales⁴ externos del culto. Con ello pretendía Erasmo una aproximación, una relativa vuelta a los esenciales ideales del primigenio Cristianismo. Precisamente en esa aproximada línea consideramos que se conduce la moral cristiana de Cervantes (reflejada también en muchos de sus personajes), esto es, la de conceder absoluta prioridad a la dimensión práctica de la ética, muy por encima de la respetuosa observancia de los rituales, los cultos y las devociones religiosas.

El hecho de tomar al pie de la letra las expresiones bíblicas generaba, desde aquella rigidez hermenéutica y la radical exégesis, arduos problemas para los diversos ámbitos de la cultura, especialmente el filosófico y el científico. Sobre esto cabe indicar los enormes problemas de comprensión y aceptación respecto a los estudios e investigaciones científicas realizadas por Nicolás Copérnico⁵, Galileo Galilei⁶, Miguel Servet⁷, etc. El decurso de la historia ha demostrado que es una absoluta y fatua

⁴ En realidad, ésta era una posición muy similar, en esencia, a la de la propia Teresa de Jesús y Juan de la Cruz en cuanto que estos dos carmelitas, apercibidos del enorme grado de relajación (y hasta de degradación) de su Orden regular, consideraron la imperiosa e irremplazable necesidad de afrontar la intensa reforma del Carmelo. Pero éstos tuvieron que afrontar la reforma desde el control de la estricta ortodoxia eclesial, con duras incomprensiones y ataques personales (incluso, en varios casos, con violencia física hacia la angelical persona de Juan de la Cruz).

Erasmo, dentro de la plena y fiel confesionalidad católica, y aun con el grave riesgo de ser considerado como heterodoxo, proponía aquellos mismos ideales de profunda autenticidad pero desde la autonomía dictada por su estricta conciencia.

Ocorre, prácticamente de manera generalizada, que el ser humano tiende inevitablemente a la relajación, a la complaciente acomodación y a la connivencia con el poder. Y de ello al hedonismo, la dejación y a situaciones aún más denostables dista ya muy poco..., como bien se había comprobado en los enormes abusos en que había incurrido parte de la jerarquía eclesiástica durante el siglo XV y parte del XVI. De ahí la causa de aquella furibunda reacción de Martín Lucero, medianamente justificable sólo en algunos aspectos, pero inaceptable en sus maneras y en sus formas.

⁵ Nicolás Copérnico (1473-1543). Aunque no llegó a completar la teoría heliocéntrica, sí contribuyó notablemente a su progreso. En esa línea teórica consideró necesario conceptuar el orden respectivo de los 6 planetas conocidos entonces en función de su mayor proximidad al sol: Mercurio, Venus, La Tierra, Marte, Júpiter y Saturno.

⁶ Galileo Galilei (1564-1642). En aquellos tiempos no había más solución que ser polifacético, de manera parecida a Leonardo da Vinci. Por eso mismo se indica (en el *XL Semanal de ABC*, N° 1.139, del 23-29 de agosto de 2009, pág. 47) las siguientes consideraciones sobre la habilidad técnica de Galileo:

Era un hábil artesano y fabricó rápidamente un primer modelo, se dice que con un tubo de órgano, para después perfeccionarlo en una segunda versión que presentó en Venecia el 21 de agosto de 1609, en la cima del campanile de la Plaza de San Marcos. Con este "*perspicillo*", que ya conseguía ocho aumentos, la villa de Murano, situada a casi tres kilómetros, parecía estar a tan sólo 300 metros.

Con su moderno telescopio descubrió posteriormente los cráteres de la luna, los cuatro satélites de Júpiter y, sobre todo, que la Vía Láctea era, en realidad, un enorme conglomerado de estrellas. Tras todos esos descubrimientos advirtió la realidad y el acierto del precedente sistema teórico de Copérnico y afirmó que, verdaderamente, la Tierra giraba alrededor del sol. Todo esto ocasionó un enorme revuelo en los ámbitos eclesiásticos cuyos principios teóricos del orden físico y metafísico sólo podían aceptarse tras el tamiz de la literal y rígida exégesis bíblica.

⁷ Miguel Servet (1511-1553). Persona de una densa cultura (filósofo, teólogo, políglota, con estudios de Derecho y doctor en Medicina). Tuvo una actividad intelectual muy versátil, comprometida y dispar. Efectuó un interesante estudio sobre la circulación de la sangre. Afrontó de manera libre y racionalista el

pedantería pretender estar en posesión absoluta de la verdad bajo el pretexto de la particular exégesis bíblica y la rigurosa literalidad hermenéutica. Pero más grave aún es el hecho de pretender ampararse en aquella supuesta garantía de posesión absoluta, totalitaria y excluyente de la verdad para así, desde una posición dictatorial y absolutista, intentar imponer con desbordante soberbia criterios egoístas, muchas veces de inconfesable inmoralidad. Ése es, precisamente en el plano ético, uno de los puntos esenciales del Renacimiento que subyacen también en la base de la estética para proyectarse en las diversas vertientes artísticas: la independencia y libertad de la razón frente a la inflexible imposición dogmática.

Aunque, de facto, permanece esa interdependencia entre iglesia—estado (especialmente con el reinado de Felipe II en España y sus amplísimos dominios) el pensamiento filosófico y el arte comienzan ya a caminar, —al menos desde los dictámenes del fuero interno de la conciencia, de manera decidida e irrenunciable—, por la senda de la libertad, emancipados de la rígida tutela del dogma; no obstante, existen entonces graves problemas para eludir la vigilancia y la fiscalización que ejerce la Inquisición, dirigida en muchos casos por mentes integristas, absolutistas y obcecadas. Sí, dogmáticamente obcecadas hasta el sorprendente extremo de llegar a censurar y dificultar la lectura crítica y la divulgación en los ámbitos público o particular de la propia *Biblia*. A tal efecto cabe citar el problemático caso de Fray Luis de León (1527-1591). Aunque conscientes de su enorme valía intelectual (o, quizá, precisamente por eso...) se le sometió a proceso y posterior encarcelamiento en Valladolid meramente por su actitud crítica frente a puntuales aspectos hermenéuticos de la *Biblia Vulgata* —traducida al latín por San Jerónimo (345-420)—. También se añadió a su encausamiento inquisitorial el haber traducido al castellano la obra bíblica de *El Cantar de los Cantares* contra la expresa prohibición normativa del Concilio de Trento. La abierta y moderna mentalidad de Fray Luis de León⁸, apasionado estudioso del *Trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y del *Quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía) tenía arduos problemas⁹ con aquellas mentalidades herméticas, de férrea resistencia a cualquier tipo de progresiva innovación.

problema dogmático inherente a la Trinidad divina. Precisamente esto le ocasionó el terrible hecho de ser quemado vivo, por orden de Calvino, en una plaza de Ginebra.

⁸ Dentro de su actividad intelectual fue, probablemente, uno de los más acreditados representantes del Renacimiento español. Su especial contribución estriba en la coherente y armónica fusión de los típicos postulados renacentistas con la esencial doctrina cristiana.

⁹ Para aquellas obtusas mentalidades no les parecían estos hechos excesivamente desmesurados si se tiene en cuenta, entre otras cosas que, en 1535 y en los Países Bajos, un tribunal mixto de clérigos y laicos condenó a morir en la hoguera a William Tyndale por el mero hecho de haber realizado la traducción de la *Biblia* al idioma inglés. Paradójicamente, la disposición mental de algunos laicos era entonces más

Nos hemos referido anteriormente (en la Presentación de la tesis) a las dos variantes que Immanuel Kant establecía de Teología física y Teología moral. Precisamente entre el concepto de estas dos, o en su compleja mezcla conciliatoria, andaría la creencia cristiana de Cervantes durante la mayor parte de su vida. Probablemente muy al final de su vida se acercaría a aquel tipo formal de Teología dogmática. Precisamente sobre esto conviene atender a la pregunta que se le efectúa a Francisco Rico¹⁰ y su particular respuesta¹¹:

—En el campo religioso me da la impresión de que [Cervantes] es un heredero del erasmismo y que está lejos de la sensibilidad religiosa del momento.

—De erasmismo no cabe hablar porque sería como hablar hoy del krausismo, que pertenece a otra época. Ahora bien, el ideal humanitario y el talante...en los últimos años, claro que eso es propio de la vejez, se le ve más practicante, más entrando en cofradías religiosas. Todo es más o menos normal: un católico que a partir de cierta época ha de ponerse a bien con Dios. No parece que haya sido en ningún caso, desde luego, timorato; debió de ser un hombre de creencias firmes, muy libre por lo demás en cuanto que fue excomulgado varias veces y no hizo ningún caso.

Por cierto, en sus obras muestra siempre Cervantes un enorme respeto en lo concerniente a la *Biblia*. Precisamente¹² a este asunto se refiere Juan Antonio Monroy en su artículo *La Biblia en El Quijote*. Allí se indica lo siguiente:

Cervantes no se propuso dar a conocer la *Biblia*. Lo que si resulta evidente es su sabiduría bíblica. Rodríguez Marín y otros cervantistas de prestigio se han fijado en el conocimiento que el autor del *Quijote* demostró tener del Viejo y del Nuevo Testamento. En mis estudios sobre el tema he anotado hasta 300 referencias a la *Biblia* y alusiones a 30 personajes bíblicos. Unas veces se trata de citas literales; otras, de alusiones veladas. Los textos inspirados en los cuatro *Evangelios*, las *Epístolas* de San Pablo, los *Salmos* de David, los consejos de los *Proverbios*, los conceptos filosóficos [del Libro] de Job y hasta versículos literales del *Levítico* están presentes en la obra cervantina.

En el escrutinio de la biblioteca del caballero manchego no se menciona la *Biblia*, pero Don Quijote unas veces y Sancho otras piensan con la *Biblia*; la *Biblia* forma parte de su vocabulario y tanto ellos como otros personajes de la ficción entremezclan en sus discursos frases enteras o simples ideas que proceden de la *Biblia*. [...]

Cervantes amaba la *Biblia* y la consideraba palabra inspirada¹³. Tres veces en el prólogo a la primera parte del *Quijote* la llama “divina escritura”. [...] La llama divina escritura porque está convencido de que su Autor es el mismo Dios.

obtusa aún que la de muchos clérigos, como bien pudo comprobar en la Sorbona parisina el también coetáneo de Cervantes, René Descartes...

¹⁰ Francisco Rico dirigió la edición crítica del *Quijote* (Galaxia Gutenberg, 2004) y coordinó los actos del IV Centenario de la obra de Miguel de Cervantes.

¹¹ Extractado de la entrevista que se inserta en el *Dominical* (02/01/05), págs. 32-39.

¹² Publicación titulada *Palabra viva*, (revista de la Sociedad Bíblica), N° 14, Año 2005, páginas 13-15.

La filosofía, la ciencia y el arte han encauzado con decisión el camino de la libertad pero desde la consciente responsabilidad, tanto con mayor decisión cuanto más se consolidan las ideas que han generado el Renacimiento, especialmente el deslinde e independencia entre fe y razón. Desde el deslinde (que no la confrontación) de la fe y la razón aparece como directa consecuencia el reto de afrontar el binomio de libertad—responsabilidad. Precisamente desde la íntima correspondencia de ese binomio de libertad—responsabilidad adquiere mayor firmeza la legitimidad desde la convicción moral asumida con plena autenticidad en las respectivas actitudes creativas.

Legitimidad moral y consistencia racional confieren complexión y autenticidad a aquel conjunto de valores de sabiduría—verdad—bondad—belleza que se reclaman mutuamente. Precisamente esa emancipación e independencia de la filosofía, de la ciencia y el arte respecto del dogma teológico implica una madurez cultural en el hombre renacentista pero supone, al propio tiempo, el enorme y tenso compromiso de la plena responsabilidad. En todo caso, la independencia del dogma no implica una abdicación del compromiso moral en ninguna de aquellos pilares de la cultura sino, más bien, un mayor esmero en su línea de libertad y autonomía. La *divina comedia* de Dante (precisamente enmarcada en aquella modernidad del siglo XIV, antecesora del Renacimiento), aunque inspirada y desarrollada sobre los conceptos superiores de transcendencia según la idea cristiana (infierno, purgatorio y paraíso), muestra ya el inicio de ese distanciamiento del dogma y una tendencia heterodoxa.

Culturalmente marchamos, incluso aún en la actual modernidad, proyectados desde aquel luminoso faro de libertad y autonomía que alzó el Renacimiento. No obstante, es siempre difícil conciliar aquellas ideas de sabiduría—verdad—bondad—belleza, como síntesis de la simbiosis de ética-estética. Pero, de cualquier modo, el legítimo sentido de la creatividad artística se potencia desde el arbitrio y el dictamen

¹³ Juan Antonio Monroy, (en la pág. 15 de su citado artículo sobre *La Biblia en El Quijote*), indica lo siguiente:

En septiembre de 1569 Casiodoro de Reina, granadino, publica en Basilea, Suiza, su magnífica traducción al castellano de la *Biblia* completa. Por entonces Cervantes tenía 23 años. La versión castellana de Casiodoro de Reina circulaba por España y por otros países de Europa. [...] Su lectura estaba prohibida por la Inquisición, pero esto no sería un freno para Cervantes, que en más de una ocasión se había enfrentado al temido tribunal. El profesor Francisco Olmos afirma que Cervantes mantiene en el *Quijote* una actitud hostil hacia la Inquisición, “que se manifiesta a través del terror que infunde a sus víctimas”.

Ya casi al final de este mismo artículo indica Juan Antonio Monroy:

Encontré un pequeño libro titulado “*Cervantes and Erasmus*”, escrito por Philip Smith. [...] En la página 47 el autor dice: “Aunque no existen pruebas concretas, hay muchas evidencias que nos llevan a creer que la *Biblia* citada por Cervantes en el *Quijote* es la versión de Casiodoro de Reina, que empezó a circular por Europa en torno al año 1570”.

que la conciencia establece, de manera indefectible, sobre el tremendo binomio de libertad—responsabilidad. No proceder de este modo aboca a la confusión¹⁴ y la anodina rutina. La obra de Cervantes, y especialmente *El Quijote*, es una muestra de noble y valiente aceptación de este binomio y su relación con aquellas ideas superiores. Pero el problema de estos compromisos y la dificultad de correlacionar ética—estética en el arte abocan siempre a complejos problemas. Para el caso citamos unas expresiones¹⁵ de Claudio Magris bastante significativas a este respecto:

Es preciso diferenciar muy claramente entre las distintas situaciones en las que se toma la pluma, que es, para nosotros los escritores, nuestra única arma. Claro que, a veces, del compromiso moral surge una gran literatura. Diría incluso que esto sucede con suma frecuencia. Basta pensar en Dante o en otros escritores formidables de nuestra época. Pero la literatura tiene sus propias leyes, y esas leyes no deben ser sacrificadas a la moral. Si pretendo escribir algo que corresponda a la verdad y tengo la sensación de que esa escritura tendrá consecuencias negativas para un ser humano, debería renunciar a escribirlo, pero lo que no puedo hacer es alterar la escritura.

Aunque la hermenéutica empleada en este caso es de mediano nivel (pero, en todo caso, probablemente incluso por encima de los conceptos que se pretenden manifestar), al menos quedan suficientemente claras las ideas esenciales. Entre ellas cabría destacar aquella que indica que “a veces, del compromiso moral surge una gran literatura”. En todo caso, el compromiso moral debe existir siempre en la base de aquel tipo de literatura de auténtico valor creativo. Poca probabilidad de auténtica calidad se manifestará en la obra si su autor carece de esa base ética en su propia vida real. Además, la mejor aportación que se puede efectuar es, precisamente, que esa misma autenticidad de la vida real y su entorno se manifiesten a través de los personajes de la obra.

Raramente habrá que atender a que “las leyes de la literatura no deben ser sacrificadas a la moral” porque, por más descarnada y tétrica que sea la trama argumental, al final aparece siempre, de manera implícita o sobreentendida como lógica consecuencia y corolario ineludible, la referencia a una moraleja.

El hecho de “escribir algo que corresponda a la verdad” pasa necesariamente porque la fuente de las ideas venga fomentada, de manera primordial, desde las experiencias de la propia vida, ya que resulta de ello una mayor garantía de

¹⁴ Precisamente a la confusión se refiere Claudio Magris en su artículo sobre la “Memoria de la cultura europea” (insertado en el suplemento *Las Artes y las Ciencias*, del periódico *ABC*, semana del 30 de enero al 5 de febrero de 2010). Allí indica, como título referencial, la expresión: “Vivimos en medio de la confusión”. ¿Cómo es posible, cabe preguntarse, que a cinco siglos del luminoso esplendor del Renacimiento nos veamos aún abocados a la negrura de la confusión?

¹⁵ Aparecen estas expresiones en el suplemento, ya indicado, de *Las Artes y las Ciencias*, del periódico *ABC*, págs. 5-8.

verosimilitud¹⁶. Independientemente de la época, área geográfica, contexto histórico, nivel social, etc., que se elija para enmarcar la trama argumental, será indispensable que el autor se plantee preguntas similares a aquellas que Aristóteles sugiere¹⁷ oportunamente:

¿Cómo lo habría expresado, en su caso, Homero? ¿Cómo le habrían dado su toque de sublimidad un Platón o un Demóstenes?

La sublimidad y la excelsitud pasan necesariamente por atender al reclamo indisociable que presenta aquel conjunto de valores superiores, varias veces aludido, de sabiduría—verdad—bondad—belleza. Prescindir de uno de ellos supone atentar contra la estabilidad de la obra artística. Estos valores actúan de manera imbricada entre sí, esto es, interactúan de manera mutua y simbiótica y no es posible prescindir de uno de ellos sin que se resienta gravemente cualquier otro del conjunto restante. En todo caso, prescindir de uno de ellos implica degradar la calidad de la obra que, de esta manera, desciende del nivel clásico para rebajarse a la moda pasajera, a la fútil e insustancial fama. Schopenhauer indica¹⁸ sobre esto lo siguiente:

Sólo tiene valor absoluto lo que conserva su valor en cualquier circunstancia, y en nuestro caso, aquello que alguien es inmediata e íntimamente: en esto habrá de consistir, por lo tanto, el valor y la felicidad del que tiene un gran corazón y un gran espíritu. Así pues, lo verdaderamente valioso no es la fama, sino lo que hace merecerla

Precisamente la obra en la que se imbrican aquellos valores superiores impele e ilusiona a establecer sobre ellos la intensa meditación y, en su caso, el minucioso análisis, auspiciado desde su manifiesta y deleitable calidad. Por esto mismo indica¹⁹ Aristóteles lo siguiente:

Cuando un hombre de fina sensibilidad y versado en literatura escucha repetidamente un pasaje que no despierta en su alma nobles emociones, que no sugiere a su espíritu materia de meditación que sobrepase lo meramente percibido; cuando tras un atento examen, la reflexión decae hasta desfallecer, en tal caso no puede tratarse de auténtica grandeza si su efecto no trasciende la simple percepción de este pasaje. Lo realmente sublime da pábulo a la meditación; las sensaciones que despierta resultan difíciles, qué digo, imposibles de resistir, y dejan en el recuerdo una huella profunda e imborrable.

¹⁶ En todo caso debe descartarse el temor a la carencia de relieve de aquellos aspectos tomados desde la experiencia pues, al menos con el paso de la edad, se comprende que muchas veces la realidad supera en mucho a la ficción.

¹⁷ Indicado en su obra *Sobre lo sublime y Poética*; ob. cit., págs. 119-121.

¹⁸ En los *Aforismos sobre el arte de vivir*, ob. cit., pág. 151.

¹⁹ *Sobre lo sublime y Poética*; ob. cit., pág. 89.

En todo caso, la idea esencial de la creatividad artística en el Renacimiento no suponía emanciparse del control del dogma religioso para, desde una confusa libertad, emprender una postura contestataria y rebelde de dudosa lógica. La idea esencial, manifestada de manera paradigmática en Cervantes era, precisamente, la de asumir plenamente la libertad de la creatividad artística desde la dignidad de la plena autonomía, libre albedrío²⁰ y responsable independencia.

Esta resistencia a confrontar aquellas antañonas exégesis frente a los progresos racionalistas, típicos del Renacimiento, afectan directamente a la Filosofía y también, por extensión, al uso académico de las lenguas vernáculas. Paradójicamente, esa obcecada mentalidad no se mostraba sólo en los ámbitos eclesiásticos, sino que también se defendía en ámbitos laicos académicos, de ahí los tremendos problemas del propio Descartes en aquella disyuntiva entre el uso alternativo del francés—latín.

El Renacimiento no se produce simultáneamente de manera sistemática sobre todos los países. Incluso en un mismo país se aprecian diferencias de ardientes entusiasmos o relajadas demoras sobre el Renacimiento. En Valencia, por ejemplo, se anhela especialmente el desarrollo del nuevo arte. Dada la enorme prosperidad de esta zona en aquella época, era posible atender a costearse espléndidas muestras de arte²¹ inspiradas en esta brillante directriz de la estética renacentista.

Incluso sobre un mismo país (tomando para la referencia el caso paradigmático de Italia) se manifiesta una enorme diferencia diacrónica sobre las distintas artes así como las específicas características que sobre cada una de ellas se dan para que verdaderamente pueda considerarse que muestran ya los típicos componentes estéticos substancialmente renacentistas.

La segunda mitad del siglo XV y buena parte del XVI no suponen para la música, como tampoco para la arquitectura²² y las demás artes, ningún espectacular avance

²⁰ Precisamente así se titulaba, *Libertad y libre albedrío en la escolástica española del siglo XVI*, un interesante curso de doctorado que el Dr. D. Marcelino Ocaña García impartió durante el Curso 1997-98 en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

En España, de manera muy similar a lo que ocurría en esas mismas épocas en Francia, se manifestaban sorprendentes contradicciones. Allí tuvo arduos problemas René Descartes porque, de manera paradójica y sorprendente, gran parte del clero (especialmente en los sectores de mayor nivel intelectual) estaba muchas veces más abierto a esos cambios progresistas que determinados grupos seculares de la política, la aristocracia y la burguesía.

²¹ Para el caso cabe citar especialmente una muestra de arte de singular magnitud cualitativa, con el enorme valor añadido de ser de plena época de expansión renacentista. Se trata del conjunto de ángeles músicos pintados en la bóveda del presbiterio de altar mayor en la catedral de Valencia por Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio entre los años 1472 y 1481.

²² En realidad para la arquitectura sólo se producen ligeras variaciones sobre el tardo-gótico flamígero, (éste, probablemente, de menor calidad que las anteriores variantes de gótico) más las diversas muestras del plateresco.

estético que supere el magnífico progreso producido desde la modernidad y progreso de la baja Edad Media²³. Efectivamente, se ha tildado la época medieval de oscurantista²⁴ con excesiva ligereza, quizá como consecuencia de una insuficiente valoración, muchas veces sin tener un claro concepto de las diferentes etapas de la Edad Media, tan distintas entre sí atendiendo siempre al largísimo proceso que abarca en sus diferentes épocas.

Quizá si el peyorativo calificativo de “oscurantista” se sustituye eufemísticamente por el de “totalitario” sí parecería más adecuado para denominar una concepción religiosa rígida y absolutista que impedía analizar el mundo y su complejidad desde otro prisma conceptual que no fuese aquel puramente dogmático²⁵ y privativo de una exegética restrictiva. Desde la relativa superación que se da sobre este hecho, que ya se atisba desde la “modernidad” del siglo XIV, sí es posible la germinación de esa

Sobre esta época es muy sintomático el hecho de manifestarse aquella marcada indeterminación de estilo, puesto que las catedrales “hermanas” de Segovia y Salamanca se construyen durante el siglo XVI en el estilo de gótico tardío y son absolutamente coetáneas de la catedral de Valladolid y del Monasterio de El Escorial, ambas obras de estilo “herreriano”, plenamente renacentista.

La contemplación de las catedrales “hermanas” de Granada, Jaén y Málaga (diseñadas en la primera mitad del siglo XVI) produce una intensa admiración. La magnificencia de la catedral de Málaga, con el conjunto del presbiterio, girola y transepto, consagrados para el culto en 1588, (con independencia de la construcción de la nave central y la esplendente fachada, cuyas obras se prolongaron hasta fines del siglo XVIII) da una idea de la esplendente modernidad a la que había llegado la arquitectura en sus diseños neoclásicos en la propia época cervantina. Comenzó a construirse la catedral malacitana en 1528, en la época del Emperador Carlos I. Dispuesta inicialmente como proyecto gótico (tardo-gótico, obviamente, como sus casi coetáneas catedrales de Salamanca y Segovia), derivó enseguida en el modelo renacentista, aunque sin modificar su planta primigenia.

²³ Es justo incidir en la valoración sobre los progresos culturales del siglo XIV y la proyección del Renacimiento durante el siglo XV. El entrecruzamiento con el que se solapan la Baja Edad Media y el Renacimiento junto a la interrelación de sus característicos valores produce un enorme dinamismo. Todo ello se traduce en un progreso de importantísima influencia sobre todos los aspectos de la vida social y cultural, a menudo tan superficialmente valoradas sobre estas épocas, delezgadas y tratadas de oscurantistas. Esta marcada incompreensión incide especialmente sobre el sorprendente y admirable siglo XIV, pleno de dinamismo y vitalidad aun por encima de tan penosas peripecias de todo tipo: político, social y hasta meteorológico, con el agravante de aquellas terribles pestes.

²⁴ Vicente Blasco Ibáñez rebate vehementemente el desafortunado apelativo de “oscurantista” (efecto, sin duda, de una insuficiente o superficial valoración) con el que se suele tildar la Edad Media; por ello mismo escribe:

Si la Edad Media, período tan calumniado y mal comprendido, no tuviera otros títulos para librarse de la barbarie absoluta que algunos pretenden ver en ella, le bastarían para su gloria los monumentos que sembró sobre el suelo de Europa. Esas soberbias catedrales, en las que la piedra bordada, afiligranada y sutil canta el himno al arte cristiano, parecen un suspiro material de aquellos pueblos.... (Expresado en los capítulos VII—VIII—XX de su obra *En el País del Arte (Tres meses en Italia)*).

²⁵ Esta reacción, que se muestra subyacente desde el pensamiento de Guillermo de Ockam, comienza a manifestarse ampliamente en diversos filósofos de los siglos XV y XVI entre los que cabe destacar el pensamiento de Luis de Molina quien se opone ya abiertamente al determinismo de cualquier tipo, metafísico, teológico, físico o moral, sin que ello suponga el rechazo de la *Prescientia* (o sea, aquel tipo de conocimiento previo que Dios tiene sobre los acontecimientos del devenir, pero que no interfiere sobre la libre determinación de cada hombre desde su libre albedrío...). El pensamiento de Molina entronca con el de Guillermo de Ockam al establecer que “El libre albedrío es a la libertad lo que la razón es a las ideas”.

notable apertura hacia un pensamiento francamente ecléctico y humanista²⁶ que tanto va a favorecer el progreso en los distintos ámbitos: científicos, culturales y artísticos.

Sobre todo ese mundo, tan complejo en el diverso orden del pensamiento filosófico y teológico, agravado dramáticamente por las enormes tensiones entre la Reforma y la Contrarreforma, comienza la estética musical a encontrar su propio y libre camino. Éste es un tanto confuso al principio pero va aclarándose progresivamente a la luz de los ideales renacentistas que se abren paso, especialmente desde la progresiva emancipación del género profano. Para la música esta emancipación es un claro efecto de los ideales humanísticos que informan la estética renacentista.

La música renacentista, desde un principio, emprende con decisión un camino firme y dinámico. En todo caso, acopia directamente todo el enorme cúmulo de progresos técnico-artísticos que se habían desarrollado al socaire de la música religiosa en los siglos anteriores. El acopio de aquella amplia gama de instrumentos de todo tipo se efectúa de manera discrecional y sin reserva alguna porque, precisamente en su versátil empleo, se advierte una importante característica en la independencia de la música profana.

La música religiosa continúa, no obstante, con su incesante progreso. Dos figuras fundamentales para el notable progreso de la música van a ser Pier Luigi da Palestrina y Tomás Luis de Victoria. Sobre la obra de ambos se forja un notable avance cualitativo tanto en el orden de la técnica compositiva como en el acopio de la expresividad. En el compositor italiano se da una producción cuantitativamente paritaria: religiosa y profana²⁷. En el español, en cambio, toda su producción es absolutamente religiosa pero, no obstante, no se realiza desde una estética “contemplativa” rígida, hierática y distante, sino impulsiva, vehemente y temperamental

²⁶ Se trata, en todo caso, de un “relativo aperturismo”, de mayor incidencia sobre la conciencia y el pensamiento particular más que de aceptación e implantación “oficial”. El propio Descartes, autor de un formidable *Compendium Musicae*, aun dentro de su abierto racionalismo, mantiene un constante recato y una atenta prevención en la formulación hermenéutica de sus ideas. No podía ser de otra manera (¡y ya sobre el pleno siglo XVII!) en el rígido academicismo de una pluralista Francia que, sorprendentemente, opone su componente tradicionalista y ofrece con ello una notable y férrea resistencia a las ideas renacentistas. Sobre ello se da el paradójico y asombroso caso de que los modernos y humanísticos criterios pedagógicos de los jesuitas chocan de manera tersa frente a la oposición tradicional aristotélica de la pedagogía gala. Hasta tal punto se dispone esa férrea resistencia que la Sorbona prohibió la enseñanza jesuítica y no reconocía entonces la validez a los títulos de sus carreras.

²⁷ De igual manera a como se muestra la producción antecedente de Juan del Encina en el “*Cancionero de Palacio*” en que se alternan obras del género religioso, plenamente reverente, con el profano, más resuelto y desenfadado.

en el marco de una prodigiosa mezcla, verdaderamente portentosa, admirablemente situada entre la excelsitud mística y la dinámica y sincera sensualidad²⁸ humana.

Se ha comparado, quizá con bastante acierto, la sutil elegancia de Palestrina a la pulcra obra de Rafael y el apasionado y ferviente misticismo de Victoria a la impetuosa transcendencia de la pintura de El Greco. En nuestro criterio se trata de unos correlatos bastante coherentes y acertados.

Palestrina y Victoria marcan la culminación de todo un proceso de la música polifónica que se gestó largamente desde los siglos XI al XIII pero que se desarrolló felizmente entre los siglos XIV-XVI. El feliz logro que estos autores aportan sobre la manifiesta expresividad —junto a la recuperación que Monteverdi hace de la antigua tragedia griega en sus óperas—, supone fijar verdaderamente las firmes bases renacentistas de la música. Desde Palestrina y Victoria (y especialmente desde la obra de Monteverdi, ya plenamente humanística), se proyecta la actividad creativa artística desde la constante guía antropológica. En Monteverdi se muestra claramente la básica directriz de la propia referencia humanística, pasando por la correspondiente estructuración formal y técnica hasta alcanzar la más exigente y cumplida labor intelectual sobre los niveles superiores de expresividad.

Desde su acción artística logra Monteverdi aquel indispensable pluralismo para que se muestre el arte musical en toda su diversidad, libre ya de aquella exclusividad confesional y dogmática anterior sobre la que, al menos, ha florecido admirablemente todo el proceso técnico-gráfico, permitiendo en lo sucesivo, (además de la densa expresividad), una significación estructural y formal plenamente “arquitectónicas” para la composición musical.

La referencia de la creación musical en el ámbito profano, tanto como en la arquitectónica y en las artes plásticas de la pintura-escultura, será en adelante de plena y libre orientación antropológica.

II. 1.1. DIMENSIÓN HUMANÍSTICA DE LA OBRA ARTÍSTICA

La operatividad y construcción artística en general, incluidas la arquitectura y la música, ya no va a basarse en adelante exclusivamente en la trascendencia; es decir, ya no va a partir exclusivamente desde una hipotética exégesis o “interpretación” de las ideas de Dios que se conocen, supuesta y relativamente, desde la Revelación. En lo sucesivo el planteamiento estético de los supuestos básicos y ontológicos: el *qué*, el

²⁸ Entendiendo aquí la expresión “sensualidad” en su más puro sentido semántico de aquella acción estética que trasciende la impasibilidad y asepsia de la razón para afectar directamente a las emociones.

para qué, el *cómo* y el *cuándo*, van a sustentarse y a proyectarse desde una dimensión puramente antropológica, al menos en la música profana. En todo caso, esa simbiosis entre el respeto por lo sacro y la condescendencia del ámbito de lo sagrado hacia los avances humanistas, traerá consigo el notable, mutuo y reversible enriquecimiento estético de ambas posiciones. De esta manera se produce una feliz inter-influencia por la que se entreveran mutuamente los diversos aspectos.

La obra artística, precisamente desde el ideario clásico, adquiere un mayor concepto de los componentes de forma-estructura que son aplicados en todas las artes, también en la literatura. Estas analogías se muestran especialmente entre arquitectura y música, en una especie de correlato que se establece desde un plano superior, intelectual y artístico por el que ambas actividades parten, efectivamente, desde unos mismos postulados de operatividad intelectual creativa. El *qué*, el *para qué*, el *cómo* y el *cuándo* son, ciertamente, unas premisas ontológicas que se establecen en la mente del artista: literato, arquitecto, pintor, escultor o compositor. Estas premisas suponen una intensa actividad intelectual, previa a cualquier traslación gráfica sobre las páginas, los planos, el lienzo o partitura. Sobre la música se dan también tales premisas con mayor o menor conciencia pero, en todo caso, siguiendo aquel mismo decurso y tomando como referencia directa la pauta antropológica renacentista en todos sus aspectos.

En la música es muy clara y evidente la ubérrima herencia técnico-artística que la producción profana recibe y acopia desde la polifonía religiosa (especialmente la del esplendente contrapunto polifónico). Pero una vez que se ha emancipado, el género profano va a propiciar el surgimiento de muy diversas formas que, en la mayor parte de los casos, implica un acompañamiento instrumental. Se produce entonces una influencia mutua pero a la inversa: ahora es la música religiosa la que, superada ya aquella antigua resistencia, comienza a imitar y asumir aquel deleitable acompañamiento instrumental típico desarrollado en la música profana.

El retorno a la referencia humana va ser en lo sucesivo, de manera más o menos consciente, el reflejo y la imagen del más abierto pluralismo, emanado desde la inspiración de aquella admirada y añorada antigüedad clásica. En la obra cervantina se aprecia constantemente esta enorme admiración, hasta manifestarse de manera directa y absoluta en los personajes y ambientes de su novela juvenil, *La Galatea*.

En todo caso, con el Renacimiento comienza a cumplirse en plenitud aquel binomio de razón-necesidad, aplicado a la estética que, verdaderamente se encauza desde la voluntariosa imitación de aquella armonía con que se entendía la directa correlación entre la vida y el arte en la antigua Grecia. Ahora comienza a reivindicarse aquella equilibrada pluralidad y libre diversidad, con relativa independencia de

imposiciones dogmáticas religiosas. Pero mientras las artes, en las respectivas vertientes literarias y plásticas (especialmente la arquitectura y la escultura) cuentan con testimonios directos y fehacientes (desde las abundantes muestras que ofrece la arqueología), la música no puede establecer un similar nexo directo con la antigüedad clásica por carecer de muestras fehacientes y fidedignas. Poder contar con ellas hubiera sido ideal y, en todo caso, posible, de no haber acontecido aquel regresivo proceso cultural tras la caída del Imperio Romano.

Cervantes vive en una época en que comenzaba a percibirse el agotamiento de los estilos en todas las facetas artísticas: arquitectura tardo-gótica, pintura de hechuras hieráticas, escultura ausente de canon, literatura fantástica y caballeresca, música anquilosada y más pendiente de teorías pseudo-estéticas que del esencial ideal de la expresión emotiva... Precisamente *El Quijote* es un alegato contra las exageraciones de la antigua literatura de caballería. Todo parece agotado tras el supremo empuje que supuso la modernidad del siglo XIV y, no obstante, el Renacimiento se revitaliza ante las preguntas del primordial orden ontológico: ¿qué es lo que se debe hacer?, ¿para qué y con qué finalidad?, ¿cuál es la dirección a tomar en la producción artística?, ¿cómo superar el legado de la herencia recibida puesto que se ha alcanzado un enorme cúmulo de belleza que, habiendo llegado a tan gran altura, parece haber agotado ya todas las posibilidades estéticas subsiguientes...?

¿Cómo superar las catedrales de Reims o Amiens? ¿Cómo rebasar *El Descendimiento* de Van der Weyden o *La Anunciación* de Fray Angélico? ¿Cómo remontar la calidad de *La divina comedia*²⁹? ¿Cómo superar la notable madurez musical Juan del Enzina y de Cristóbal Morales?

Pero ahí aparecen las esplendentes respuestas, precisamente desde la memoria e inspiración de aquella ínclita época grecorromana. Ahí se alza la basílica pontificia de San Pedro de Roma³⁰ y El Escorial; ahí se plasman, con verosímil realismo, las pinturas de la Capilla Sixtina, el *Moisés*, el *David* y la *Pietà* de Miguel Ángel, junto a aquellas sublimes figuras del Greco... También la música se supera a sí misma con P.L. da Palestrina, Francisco Guerrero y, especialmente, con las Misas, motetes y el

²⁹ Obra cumbre de Dante Alighieri (1265-1321). Sin duda es Dante un notable representante de aquella modernidad del siglo XIV. En todo caso, la manera con que entrevera en la *Divina Comedia*, personajes de la mitología clásica grecorromana con figuras prototípicas de la *Biblia* es la prueba de que, verdaderamente, es este siglo XIV el directo antecedente de la eclosión del Renacimiento.

³⁰ Tras de los esplendentes precedentes de L.B. Alberti (1404-1472) y D. Bramante (1444-1514), surgió un asombroso conjunto de excelentes arquitectos, imbuidos todos ellos de la idea renacentista. Así pues, especialmente G. Serlio (1475-1554), Miguel Ángel (1475-1564) y J.B. Vignola (1507-1573) y, sobre todo, A. Palladio (1508-1580), se inspiraron directamente en las muestras arquitectónicas de la cultura grecorromana de las que, profundamente admirados, procuraban reproducir sus rasgos esenciales en sus distintas obras.

*Officium Heptomadae Sanctae*³¹ T.L. de Victoria. Pero, sobre todo, con la deleitable y humanística modernidad de Claudio Monteverdi, auténtico y genuino representante del sentido renacentista en la música en tanto que se inspira en aquellos arquetipos de la tragedia grecorromana. La literatura española contribuirá notablemente, con Cervantes, Lope de Vega y Calderón, para que esta época merezca ser designada, con pleno acierto y nítida justicia, como el Siglo de Oro.

II. 2. EL PANORAMA MUSICAL EN LA ÉPOCA DE CERVANTES

Las composiciones operísticas de Monteverdi, basadas sobre temas mitológicos e históricos grecorromanos, muestran una directa correlación con esa misma tendencia renacentista de Cervantes, especialmente en *La Galatea*.

Sobre *La Galatea* conviene referir el directo correlato de sentido respecto al particular encanto de la composición del *Prado verde*³² de Francisco Guerrero³³. En esta obra se trata, en esencia, de los mismos y característicos elementos que en la *Galatea*: idilio de los enamorados, pasión encendida, amor incorrespondido, dolorosos desengaños, etc., y todo ello entornado y envuelto desde el bucólico y consolador marco de la naturaleza... La naturaleza, según aparece de manera reiterada en las obras cervantinas, actúa como candoroso entorno y vivificante paraje para los enamorados. La expresividad se corresponde con la idea de la relación amorosa entre los amantes. Se trata de una expresividad típica de la estética madrigalística, muy distinta de aquella que inspira la acción musical sobre un texto religioso.

La directriz humanista, muy característica de esta época culminante del Renacimiento, es la absoluta emancipación (o, al menos, de relativa independencia)

³¹ En los contenidos de esta genial obra se alcanzan, al fin, los ideales de expresividad largamente anhelados durante los siglos anteriores de composición polifónica. Especialmente en el motete *Caligaverunt* se muestran momentos de intensísima y patética expresividad que, verdaderamente, aunque en más de dos siglos, anticipan el dramatismo de las *Pasiones* del propio J.S. Bach.

Josep Cercós y Josep Cabré (en su libro: *Tomás Luis de Victoria*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1981, págs. 96-97) remarcen que esta maravillosa obra, *Officium Heptomadae Sanctae*, se imprimió en el año 1585, dentro del Volumen V de las *Obras Completas*.

³² Cabe indicar también que esta obra pierde cohesión al pasarla al texto religioso desde su texto primigenio profano. Ello es fácilmente comprensible desde el hecho por el que la primigenia versión se amolda sobre el texto original profano y sobre él supedita la inspiración musical, especialmente en lo inherente a la armonía y el contrapunto.

³³ Parece ser que Francisco Guerrero (1528-1599) detectaría prontamente la genialidad de Lope de Vega (1562-1635) ya en la propia juventud de éste. Por ello mismo se supone que muchos de sus textos, correspondientes a la primera época de composición sobre música profana, los recavaba desde las poesías de Lope de Vega.

respecto a la idea teocrática que regía y condicionaba todo tipo de producción artística en las anteriores épocas. En todo caso ya nos hemos referido a que se mostraron brotes y apuntes de todas estas inquietudes desde aquella relativa modernidad del siglo XIV como directo antecedente del Renacimiento. Por ello, al igual que en el primigenio Renacimiento, también ahora coexiste el gótico (catedrales de Salamanca-Segovia, en este caso, tardo-gótico), con el neoclásico (catedrales de Granada, Jaén y Málaga), con el estilo herreriano (de Valladolid y del Escorial, etc.).

De hecho, cabe considerar que, por lo general, no se producen cortes drásticos en el arte. El estilo tardo-gótico de las catedrales de Segovia y Salamanca frente al renacentista³⁴ herreriano Escorial y la catedral de Valladolid muestran como coinciden las nuevas tendencias con los últimos resabios de los estilos anteriores. Esto mismo ocurre con las diversas artes, entre ellas la literatura y la música. A veces en un mismo autor se entremezcla y funde la religiosidad con el humanismo; es el caso admirable de Palestrina. En otros casos, dos personas coetáneas representan, cada una de ellas, dos tendencias contrarias; es el caso de T.L. de Victoria³⁵ (religiosidad absoluta, con una obra compuesta exclusivamente en latín) y el de Monteverdi (de abierto humanismo pero con versátil creatividad, religiosa o profana, según cada caso, con abundante producción en lengua italiana, especialmente en los madrigales).

En la literatura se muestra esa correlación entre el tratamiento mediante lenguas vernáculas con argumentos míticos y pastoriles de la antigua Grecia.

La obra de Cervantes, por su calidad y por su categoría “clásica”, permanece siempre con un notable interés y ofrece ese aspecto de constante y lozana modernidad. En ella destacan fundamentalmente dos aspectos:

- Universalismo. Porque en sus personajes se ven representadas la mayor parte de las variantes de la persona humana, con sus respectivos y contrastantes valores psicológicos, morales, filosóficos, éticos y estéticos... Por otra parte, el componente de relativo exotismo contribuye también a ensanchar aquel concepto por el que las esenciales categorías morales de la persona no difieren

³⁴ La catedral de Las Palmas de Gran Canaria, la colegiata de Osuna, las iglesias de San Pedro en Berlanga de Duero, la iglesia de San Pedro y San Juan de Lerma, las iglesias de La Guardia, Tembleque, Lillo, Yepes (ésta, con un maravilloso retablo) y la propia catedral de Alcalá de Henares son, entre otras muchas, parte de un enorme muestrario del estilo renacentista. La mayor parte de ellas establecen la disposición de iglesia-salón con apenas diferencia de altura entre las naves laterales respecto de la central y con la típica bóveda dispuesta con profusas nervaduras con terceletes.

³⁵ Parece ser que Tomás Luis de Victoria no escribió composición profana alguna (o, al menos no se tiene constancia fehaciente de ello) puesto que estaba completamente convencido (de manera parecida a la propia idea que más tarde expresaría J.S. Bach) de que la música es, de manera esencial, un singular medio para elevar el alma hacia la contemplación de la verdad divina.

según cada zona, sino que se manifiestan igualmente, en uno u otro sentido, aun por encima de su particular credo religioso o peculiaridad cultural.

- Intemporalidad. La calidad superior de su obra la convierte en clásica. Ocurre en ella lo mismo que en la música de los grandes compositores o que en las diversas obras artísticas que, merced a su enorme categoría, remontan su propia calidad estética y disponen su implícita referencia hacia los valores superiores, proyectándose hacia la sublimidad y la transcendencia.

Por las razones que a continuación se exponen, hemos considerado oportuno y pertinente la inclusión de determinados contenidos de la revista *SCHERZO*, Año XIII-Nº 121 de enero-febrero de 1998, especialmente en lo establecido entre las páginas 123—142. Allí, con el título de *Felipe II y la música*, se insertan unos artículos de gran importancia, tanto por la reconocida autoridad musicológica de sus autores como por las cuestiones que se desarrollan, absolutamente acordes con la música de la plena época cervantina.

El hecho de recurrir a testimonios documentales, captados y referidos por este conjunto de musicólogos, nos facilita la amplia representación de todo un panorama musical directamente correspondiente a la propia época cervantina. Por otra parte la constatación de todos estos datos, inherentes al entorno de la corte real de Felipe II, nos confiere una idea bastante aproximada de las características de la vida cultural del país en aquella época. Cabe considerar que la figura del monarca y su ambiente influía de manera directa en todos los ámbitos culturales de la nación³⁶ española.

II. 2.1. FELIPE II Y LA MÚSICA

Antes de atender a las aportaciones de los significados musicólogos que a continuación se incluyen³⁷, cabe efectuar algunas consideraciones previas. Entre ellas conviene considerar que era muy determinante la importancia del poder omnímodo³⁸

³⁶ Obviamente, este mando generalizado ocurría no sólo en España, sino en la mayor parte de los países europeos, como efecto de aquel tipo de monarquías de amplio y omnímodo poder.

³⁷ Se trata de la Revista *SCHERZO*, año XIII-Nº 121, enero-febrero de 1998, págs. 124 a 142.

³⁸ En la tragedia sobre *Hamlet* define William Shakespeare muy bien ese tipo de enorme y determinante influencia que el gobernante ejerce sobre la nación entera. La figura y el dominio del rey era entonces, efectivamente, de un poder omnímodo y absoluto en aquellas épocas de Cervantes y Shakespeare; por ello mismo el genial literato inglés define con acierto (William Shakespeare: *Obras Completas*; ob. cit. Tomo I, págs. 139), en expresión de Rosencrantz, ese tipo de poder omnímodo y de intensa influencia (aunque aquí en dimensión negativista), al indicar lo siguiente:

Es [el rey] como una formidable rueda fija en la cumbre de una altísima montaña, y a cuyos enorme rayos están sujetas y adheridas diez mil piezas menores, que, al derrumbarse, arrastra

de los monarcas de aquel tiempo. Si, por fortuna, la mentalidad del rey era de noble personalidad y, además, éste estaba dotado de una profunda inquietud cultural, todo ello trascendía directamente sobre el país y se reflejaba positivamente en el buen gobierno de los ciudadanos. Éste parece ser el caso de España durante el reinado de Felipe II. Hombre de notable inteligencia y recta conciencia moral, en su persona se establecía una admirable separación de conceptos en los aspectos más esenciales: sobrio, riguroso y recio para sí mismo y su familia, con decidida vocación de apoyo a los aspectos fundamentales de la cultura al tiempo que una privación de lujos y boatos sobre ella misma; en cambio, generó proyectos magnificentes encauzados hacia el destino social de su reino, con obras grandiosas en todos los sentidos, especialmente en la construcción del monasterio de El Escorial. Esta misma obra es, efectivamente, la muestra directa y paradigmática de la mentalidad de tan gran monarca: grandiosa y esplendente en su hermosa y bella magnitud; rigurosa y severa en la parca y comedida elegancia dispuesta para la ornamentación de sus estancias y aposentos particulares, salvo la magnificencia de la capilla central escorialense. Lo que tenía por destino la gloria de Dios y la grandeza de tan magno imperio procuraba el rey que se manifestara con magnificante esplendor y enorme grandiosidad, sin escatimar en ello esfuerzos humanos y crematísticos; en cambio, lo que tenía el destino concreto de la casa real se mostraba con una recia y ascética austeridad, tanto que sorprendía y extrañaba a las embajadas de los países extranjeros.

No es indispensable un gran esfuerzo de elucubración para detectar que en la manera de actuar de Felipe II se muestran aquellos mismos componentes, esenciales y emblemáticos, con que Cervantes diseña sus *Obras Completas*, especialmente *El Quijote*. En el poderoso rey, hijo de emperador y, al propio tiempo, señor del más vasto imperio del planeta, se aprecian dos factores aparentemente contrastantes: las más magnánimas aspiraciones para la gloria de Dios y el imperio español junto a la sorprendente y marcada austeridad³⁹ para consigo mismo, su familia y su propia corte. No es difícil detectar en ello, como símbolo directo, el concepto de la preeminencia y sobre-valoración de lo concerniente al espíritu frente al desinterés y desafección por lo material. En este sentido indica Schopenhauer lo siguiente⁴⁰:

consigo todos estos débiles adminículos que, como séquito mezquino, le acompañan en su impetuosa ruina. Nunca exhaló el rey a solas un suspiro sin que gima con él la nación entera.

³⁹ Arthur Schopenhauer, en los *Aforismos sobre el arte de vivir*; ob. cit., pág. 184, indica lo siguiente:

La máxima sencillez de nuestras condiciones materiales y la regularidad de nuestro estilo de vida, siempre que no generen en aburrimiento, nos hacen dichosos.

⁴⁰ Arthur Schopenhauer: *Los dolores del mundo*; ob. cit., pág. 43.

El hombre que se deja seducir por la ilusión de la vida individual, esclavo del egoísmo, no ve las cosas sino lo que personalmente le toca, y de ello saca motivos renovados una y otra vez para desear y querer; por el contrario, el que ahonda en la esencia de las cosas, el que domina el conjunto, llega a reposar de desearlo todo y de quererlo todo.

Felipe II lo deseaba todo para la gloria de Dios y la grandeza de la patria; en cambio, anhelaba bien poco para el particular servicio personal. Este tipo de personalidad del rey, de marcada y recia austeridad, caló muy hondo no sólo en el ambiente aristocrático de la corte, sino también en la burguesía y hasta en los sencillos ámbitos populares.

Por otra parte, la decidida vocación cultural de la España de entonces era una asombrosa combinación de intensa piedad cristiana (muy típica de la Contrarreforma) y una irrenunciable aunque comedida y circunspecta dimensión humanística (también muy característica del Renacimiento antes de que sobreviniera posteriormente aquella caterva de profusión ornamental, tan peculiar del Barroco).

La música, según constataremos a continuación desde diversos testimonios referidos a aquella época, gozaba de amplio aprecio en España durante el reinado de Felipe II y, en buena medida, se debía al incondicional apoyo del rey, convencido plenamente de los insignes valores del arte musical. Las personalidades de reconocido relieve, y entre ellos Cervantes, probablemente detectarían la decidida vocación cultural de Felipe II y su gran amor por la música. En todo caso, es muy significativa la coincidencia afectiva sobre la dimensión positiva de la música entre tan singular rey y tan genial literato. El rey coincide con el óptimo concepto que el propio Cervantes tiene sobre la música; a efecto de ello, precisamente, hace exclamar a Sancho la famosa expresión⁴¹: “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”.

Parece pertinente considerar aquí algunas citas sobre Confucio⁴² cuando éste indica en su obra⁴³ la importancia de la educación que al gobernante se le debe

⁴¹ Dispuesta en *QUIJOTE*, II, xxxiv.

⁴² Confucio: *Los cuatro libros clásicos*; traducción de Oriol Fina Sanglas; Barcelona, Ediciones B, S.A., 1999.

⁴³ Seis, según la obra de Pío Tur Mayans en su *Historia del pensamiento filosófico* musical (Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1992). En las págs. 80-81 de esta obra se indica lo siguiente referido a Confucio:

La poesía despierta la mente; la música le da el acabado. Ellas inducen a la contemplación. Ellas enseñan el arte de la sensibilidad.

La obra de Confucio se ha editado también con el título de *Los cuatro libros clásicos*. En esta edición (con traducción de Oriol Fina Sanglas para Ediciones B, S.A. Barcelona, 1999) se conserva el mismo sentido pero se modifica notablemente el significado en su contenido léxico (como obvio resultado del diverso criterio con que se acomete cada traducción). Conviene tener muy en cuenta que si ya en las propias lenguas vecinas se acude en muchas ocasiones a la traducción libre de determinados contextos

conferir en su infancia y juventud, previamente a su ascenso al poder⁴⁴. Pero, en todo caso, en los contenidos de aquella educación debe ser de especial relieve la singular importancia que se ha de conceder a la música. Por todo ello indica⁴⁵ Confucio:

Debes estar perfectamente enterado de todo lo que concierne a la música, y por ello te agradeceré que me digas si es verdad que cuando se compone una pieza musical es preciso que en la obertura concurren todas las notas; también quisiera que me indicaras si consideras como cualidades principales de una composición su armonía y su ritmo así como un final que complete con regularidad el canto. [...] El Maestro decía que la música Chao, compuesta por Chun, era bella y, además, inducía a la práctica de la virtud.

Particularmente desconocemos qué tipo de música sería aquella del tiempo de Confucio. En todo caso parece evidente, según estas expresiones, la preocupación por los contenidos técnicos de la misma. Continuamos citando⁴⁶ a Confucio, pero ahora en lo inherente a los efectos éticos que implica la buena música:

Si tu príncipe siente afición por la música, el reino de Tsi gozará de un gobierno casi perfecto. [...]

Si el príncipe hace partícipe al pueblo entero de sus alegrías y de sus aficiones, la reacción de los súbditos será muy distinta. Cuando le vean tocar sus instrumentos de música, experimentarán un vivo sentimiento de alegría y, con rostro sonriente, exclamarán: “Sin duda alguna, nuestro príncipe goza de perfecta salud, pues de otro modo, ¿cómo le quedaría tiempo para poderse dedicar a la música?”

(para remontar así el rígido resultado que ofrecería en muchos casos una traducción estrictamente literal) mucho más necesaria resulta ser esa libre flexión cuando se efectúan traducciones desde lenguas tan remotas y exóticas y, como en este caso, sobre textos tan arcanos del ámbito oriental de la sinología (que muchas veces son copias de copias; por ello mismo surgen, desde un mismo texto original, diversas variantes). En la traducción de esta citada edición de Oriol Fina Sanglas (en la página 126) se indica lo siguiente:

Debemos elevar nuestro espíritu con la lectura del Libro de las Canciones, nuestra conducta debe fundamentarse en las normas establecidas en el Libro de las Costumbres, y nuestra formación debe ser completada con el conocimiento de la música.

⁴⁴ También indica Confucio (en la página 60 de esta obra) lo siguiente:

Para un buen gobierno de los reinos y de los imperios es necesaria la observancia de nueve reglas universales: el dominio y perfeccionamiento de uno mismo, el respeto a los sabios, el amor a los familiares, la consideración hacia los ministros por ser los principales funcionarios del reino, la perfecta armonía con todos los funcionarios subalternos y con los magistrados, unas cordiales relaciones con todos los súbditos, la aceptación de los consejos y orientaciones de los sabios y artistas de los que siempre debe rodearse el gobernante, la cortesía con los transeúntes y extranjeros, y el trato honroso y benigno para con los vasallos.

No obstante, parece ser que en muchos casos se actúa de espaldas a todas estas sabias máximas, más aún, parece como si se trocaran de manera radical y negativa en sus directos contrarios, a la manera en que considera Platón en su *República* (ob. cit., págs. 281-88). En todo caso, cuanto más se incide en la consideración de estos “directos contrarios”, tanto mayor y horroroso es el holocausto que fatídicamente se deriva para la humanidad, especialmente para los más pobres y débiles...

⁴⁵ En *Los cuatro libros clásicos*, ob. cit., pág. 100.

⁴⁶ Idem, págs. 226-228.

A continuación procedemos a extractar, desde la revista *SCHERZO*, citas de esencial importancia de eminentes musicólogos y a establecer sobre ellas nuestros comentarios a modo de acostumbradas glosas.

REVISTA *SCHERZO*, AÑO XIII-Nº 121, ENERO-FEBRERO DE 1998

II. 2.1.1. *RETRATO DEL REY QUE NUNCA CANTÓ*. Artículo de Pepe Rey⁴⁷:

Un fondo oscuro

Imitando el estilo de Antonio Moro y los retratistas de la corte filipina, extendamos primero el fondo negro del retrato:

—En cierta ocasión, tratando de la música el señor Felipe Segundo con algunos de su cámara que se preciaban de tener buena voz, dijo su Majestad con extrañeza: “No sabré decir la voz que tengo, porque nunca la he probado”. De suerte que este Monarca juzgó, en algún modo, indecente a la Majestad el cantar, siendo un arte tan ilustre. [...]

—“Mando que en mi Real Capilla no se canten villancicos ni cosa alguna en romance, sino todo en latín, como lo tiene dispuesto la iglesia”.

Se coligen de aquí las siguientes consideraciones que damos en significar en los tres puntos siguientes:

- ❖ Excesivo recato e inhibición hacia la decisión de cantar. No obstante, desde aquellas expresiones se infiere que el rey, probablemente, no poseería condiciones decorosas para el canto.
- ❖ Es evidente que el rey sentía predilección por el canto llano⁴⁸ y por la polifonía en latín, con preferencia a las lenguas romance.

⁴⁷ Artículo “Retrato del rey que nunca cantó”, insertado en la revista *SCHERZO*, ob. cit., páginas 124-128.

A diferencia de nuestro acostumbrado procedimiento por el que se indica el número de página desde el que se ha efectuado el correspondiente extracto (en cada caso de los diversos libros citados), aquí, en estos extractos de la *Revista Scherzo*, sólo indicamos la horquilla de páginas entre las que se comprende lo extractado de cada musicólogo.

⁴⁸ En realidad, (aunque siempre desde nuestro particular y subjetivo criterio), la liturgia debería acopiar y reivindicar varias partes en latín, especialmente en lo inherente al *Ordinario* de la Misa, esto es: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y el *Agnus Dei*. El *Propio*, esto es, el conjunto de las diversas oraciones del día, según la época litúrgica o la onomástica, se debería efectuar en la lengua de cada país, para el caso, todo ello en castellano en toda la geografía española, pero con las homilías en la lengua

- ❖ En todo caso, predominaba en él aquel acendrado sentimiento religioso, con neta prioridad sobre su también decidida adscripción renacentista en el orden estético.

Hace ya varias décadas que Higinio Anglés dejó escrito y remachado: “Felipe II fue el verdadero mecenas de la música española”. ¿Le guiaba un interés político, dadas las fechas en las que lo escribió? Mucho antes el inquieto y perspicaz Barbieri⁴⁹ había andado revolviendo en los archivos del Palacio Real y [del] El Escorial, sabedor de que allí encontraría datos importantes para la historia de la música española.

Felipe II recibiría, muy probablemente, una esmeradísima educación en la corte real. Por otra parte cabe tener muy en cuenta que en los dos países de su ascendencia familiar el nivel cultural era de considerable calidad. La música, asimismo, había alcanzado un notable nivel cualitativo, a lo que se unía aquella riqueza propiciada desde la bifurcación sobre las dos vertientes: religiosa y humanística (o profana).

El entorno simbólico

Aparte de las trompetas y atabales, en funciones heráldicas, son los ministriles altos —chirimías, sacabuches y cornetas— y, sobre todo, los cantores de la Real Capilla, en la que aquéllos se integran habitualmente, los elementos musicales que la realeza de aquel tiempo necesitaba para su representación. [...]

El control de todo lo que ocurre en su Capilla [musical] es total, porque en ella se juega su prestigio tanto como, por ejemplo, en la arquitectura. Lo que todavía no sabemos en detalle es si los gustos o, más bien, la voluntad del Rey influyen en el estilo musical [tanto] como en el estilo arquitectónico.

Parece ser que Felipe II tenía una especial tendencia por supeditar todos los asuntos a estricto orden⁵⁰ y control, a riguroso método y detallado sistema. Esa tendencia hacia la sistematización y ordenación legislativa y normativa alcanzaba desde lo más fundamental (asuntos de estado) y lo más esplendente (la construcción del Escorial), hasta lo más sencillo y consuetudinario (para el caso, las formaciones musicales, el número y clase de intérpretes según cada tipo de acto) en su capilla real. Todo aparece en su corte absolutamente organizado, correctamente dispuesto desde

vernáculo de cada región. Tendríamos así la riqueza de tres idiomas en un mismo acto litúrgico: latín para el *Ordinario*, castellano para el *Propio* y lengua vernáculo exclusivamente para la homilía.

⁴⁹ Se refiere a Francisco Barbieri, (1823-1894), excelente compositor y eminente musicólogo.

⁵⁰ Quizá no se haya apreciado adecuadamente que el hecho de elegir Madrid como capital de España, se debe fundamentalmente, más que a cualquier otra causa, a que esta villa (actualmente populosa metrópoli) está en el aproximado centro geográfico de la península ibérica. De hecho, Felipe II anheló constituir una sola nación entre España y Portugal, cosa que logró en cierto modo desde la coyuntura de su enlace matrimonial.

una rigurosa, metódica y calculada ordenación previa. Esta obsesiva y meticulosa preocupación por todos los asuntos, (desde lo más trascendental hasta lo más nimio y sencillo) unido a su enorme concepto de la responsabilidad, debió suponer una constante y tremenda carga para el psiquismo de tan gran rey.

Un bautizo, cuatro bodas y muchas fiestas y funerales

Aparte de la música de su capilla, programada y controlada por él en razón de su cargo, en la vida de Felipe II se describen tantas y tan diversas celebraciones, unas alegres y otras tristes, que se diría que la música nunca cesó en su derredor, desde las campanas de Valladolid que sonaron en su nacimiento hasta las de El Escorial el día de su muerte. [...]

Las muertes y su corolario, los funerales con su obligada música, marcaron su vida con notable insistencia. Huérfano a los once años, la ausencia de su padre le obliga a presidir el duelo público. [...] Sumemos a esto las muertes de otras dos esposas y de seis de sus ocho hijos.

Felipe II pasó por la terrible experiencia de observar la muerte en multitud de ocasiones con respecto a su familia: sus padres, sus cuatro sucesivas esposas, seis de sus ocho hijos..., además de diversos miembros de la familia, amigos entrañables y colaboradores de gran confianza... Todo ello marcó tremendamente el ánimo del monarca cuyo carácter, —siendo ya austero por naturaleza y por especial ascendencia familiar—, se radicalizó más todavía. La tendencia al negro en sus vestidos es, entre otras muchas, una resultante y evidente muestra estética de todo ello; pero es que, además, lo asumió extensiva y solidariamente gran parte de las personalidades de la corte, esto es, de la aristocracia y la burguesía.

A lo llano y a lo alto

El canto llano fue la música a la que Felipe II prestó más atención personal. En El Escorial situó sus habitaciones cerca del coro de los frailes *para que desde los aposentos se goce muy de cerca la misa y los oficios divinos, aun desde la misma cama cuando están enfermas las personas reales*. Siempre que pudo en otros lugares hizo lo mismo. El P. Sigüenza comenta: *Jamás le vi vencido en cosas del oficio divino, por largas que fuesen en este convento y nos venció él a todos muchas veces*. El propio Rey, como para corroborar esta afirmación, escribe a su hija Catalina Micaela en 1584: *Los maitines de hoy no fueron tan largos y comenzaron a las nueve y media y se acabaron poco más de las doce; yo los estuve en el coro y pareceme que se dijeron más deprisa que suele*. ¡Casi tres horas de salmodia se le hacían cortas!

Poco hay que añadir a estas expresiones tan documentadas sobre aquella época. En realidad, la sensibilidad cultural, el recato espiritual y los gustos estéticos del rey poco diferían del más austero y recio abad monástico... No obstante, cabe

considerar que desde muy antiguo, era norma consuetudinaria de la realeza española la íntima vinculación con las estancias monacales. Además, cabe presuponer la constante participación en diversos actos litúrgicos. Eso venía ya desde muy antiguo y era un aspecto común a las antiguas casas reales, tanto de Castilla-León como de Aragón. Para el caso cabe indicar que cuando la familia real española visita Valencia, sus estancias son, desde una longeva tradición que parte del propio Jaime I, el monasterio de Santa María del Puig, y en ningún caso las de algún sobresaliente hotel de la capital valentina. El propio Emperador Carlos V bien sabemos que decidió aposentarse en el monasterio de Yuste; a su vez, su madre, Doña Juana, permaneció en las estancias del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas⁵¹.

La elección de los jerónimos para El Escorial se debió, entre otras razones, a que contaban con experimentados constructores. Sin pretender negarlo, podrían apuntarse sus costumbres canoras como otra razón tanto o más poderosa. El propio Sigüenza comenta a propósito de la fundación de San Miguel de los Reyes en Valencia: *No faltaba quien decía al Duque de Calabria que los religiosos de San Jerónimo no tenían letrados, que su ejercicio era todo [para el] coro, música y loores divinos*. Es un hecho que en la selección de monjes para poblar El Escorial se tuvieron muy en cuenta las cualidades musicales. En los obituarios figuraban con harta frecuencia expresiones como éstas: *Recibiéronle por sus buenas partes de música y porque tañía bajón o, Lo trajeron por su buena voz de tenor y de hábil organista*.

A Felipe II le importaba mucho, además, la pureza y perfección del canto llano. Para ello se fabricó la impresionante colección de cantorales; para ello existía la figura del *Corrector mayor del canto*; para ello en 1581 *por mandato de S.M. vino Juan Rodríguez, racionero de Toledo, a enmendar y corregir el canto del coro y quitó los malos acentos que halló y los cantos desabridos los hizo suaves y los puso en perfección*.

⁵¹ El hecho de que este monasterio ostente el sobrenombre de “Real” se debe a que pertenece al patrimonio nacional de Palacios Reales.

La explicación de ello es que el monasterio fue al principio, en realidad, un palacio de los reyes castellano-leoneses. Pedro I lo engrandeció y le confirió ese aspecto estilístico orientalizante (con estancias similares a aquellas contemporáneas de la propia Alhambra de Granada). Las buenas relaciones existentes entonces con el rey Muhammad V de Granada (1354-59) hace sospechar el envío de cuadrillas nazaríes para su construcción y delicada ornamentación, muy similar a la del Alcázar de Sevilla. De hecho, aparecen en su conjunto yeserías y estucos estilísticamente muy ornamentados y similares a las de Sevilla (cuyo Alcázar fue notablemente ampliado en estilo nazarí, precisamente por voluntad de este rey castellano).

El palacio de Tordesillas comenzó a adecuarse paulatinamente como convento a partir del año 1363 (por voluntad del rey, tras la muerte de su esposa y su hijo en el mismo año, 1361), aunque siempre conservó, no obstante, unas estancias para el eventual uso de la familia real. Este hecho es similar al del Real Monasterio de Santa María del Puig en Valencia, aunque allí, el hecho de la intersección arquitectónica entre el conjunto formado por el monasterio—palacio real se debiera a causas muy diferentes. No obstante, también este singular monasterio (fundado por Jaime I de Aragón, conocido como el Escorial valenciano y regentado aún actualmente por un conjunto de monjes de la Orden de la Merced) mantiene también unas dependencias reales y, efectivamente, es el lugar oficial de alojamiento de la familia real española en sus visitas a Valencia y sus comarcas.

En muchas catedrales y recintos monacales de España se pueden contemplar aún actualmente las amplias disposiciones del coro, en aquellos sitios a dos o tres niveles que acogían un amplio conjunto (en algunos casos hasta cerca de cien...) de canónigos o frailes. La función principal era el canto litúrgico, varias veces al día, en los diversos tipos de celebraciones religiosas. Fácilmente se comprende esto si se tiene en cuenta el grado de absoluta confesionalidad de aquella época en su aspecto socio-cultural y, por supuesto, su condicionamiento político. Independientemente de que se fuera bifurcando y emancipando la tendencia musical renacentista, de carácter laico-profano, era ésta, en su manifestación, de bastante menor relieve y boato que la que se disponía en los esplendentes cultos de las catedrales y los grandes monasterios. Por ello mismo eran tan determinantes y decisivas las notables aptitudes musicales exigidas a las personas que pretendieran ingresar en este tipo de coro religioso.

En toda época, según constatamos sobre el tiempo de Felipe II, ha habido problemas respecto al consenso sobre el empleo de la música en la liturgia. Actualmente tampoco existe un equilibrado y ponderado criterio sobre la función de la música en los actos litúrgicos; más bien se aprecia un enorme grado de desorientación y de consecuente carencia de consenso. En todo caso es importante tener muy en cuenta las indicaciones de los *Documentos del Vaticano II*⁵² en que se detallaba⁵³ lo siguiente:

Salvaguardada la unidad sustancial del Rito Romano se admitirán variaciones y adaptaciones legítimas [inherentes] a los diversos grupos, regiones, pueblos.

Cabe distinguir en este párrafo dos importantes aspectos, aunque se han soslayado con negligente indiferencia, especialmente en lo inherente al segundo caso:

- ❖ La indicación sobre la “unidad sustancial del Rito Romano”, de lo que claramente se deduce el uso tanto del latín⁵⁴ como del canto llano.

⁵² *Documentos del Vaticano II*: Madrid; BAC (Biblioteca de Autores Cristianos), MCMLXXVI.

⁵³ En la pág. 151 de este libro.

⁵⁴ Del que jamás se debiera haber hecho una absoluta dejación sino, más bien, debiera haberse conservado, al menos para recitar sobre él las distintas partes del *Propio* de la Misa (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*). De la misma manera, y por razones de obvia y lógica derivación, se debería haber continuado ofreciendo estas mismas partes con su texto latino para las composiciones musicales. Probablemente fuera una muestra de inteligente flexibilidad y abierta tolerancia (según hemos apuntado anteriormente) que los usos lingüísticos de la liturgia se combinaran en España con el empleo alternante de tres lenguas, de esta manera:

- ❖ Latín para el *Ordinario* de la Misa —*Kyrie* (éste, por cierto, se muestra tradicionalmente en griego), *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*—.
- ❖ Castellano para el *Propio* —esto es, todo el amplio conjunto de oraciones: introito, gradual, ofertorio, etc. — “propias” del santo o la festividad del día.

- ❖ Las diversas “variaciones y adaptaciones legítimas [inherentes] a los diversos grupos, regiones, pueblos” de ninguna manera cabe entenderlas como renuncia a las tradicionales características propias, como ocurre en demasiados casos. Esta indicación sugiere claramente el legítimo derecho a que cada zona aporte sus características musicales al culto pero jamás impele a la desorientada idea de que sean suplantadas por otras foráneas.

No puede eximirse aquí de responsabilidad aquella equivocada (o, al menos, endeble) educación estética que se establece actualmente para la formación sacerdotal en muchos seminarios. Hace tan sólo tres o cuatro décadas (hasta los años '60) era el seminario⁵⁵, además de representar una pequeña universidad, una especie de solvente “conservatorio” en el que se impartía una importante formación musical; más aún, todo aquél que manifestaba unas claras aptitudes musicales podía obtener, (generalmente en el seno del propio seminario), una formación bastante avanzada, especialmente en el canto llano, la polifonía y los instrumentos de tecla, (piano, órgano o armonio). La dejación de esta importante parcela de la formación humanística ha traído como consecuencia una enorme ignorancia musical en gran parte de la jerarquía eclesiástica⁵⁶. De hecho, acaecen sorprendentes confrontaciones entre determinadas autoridades del clero y ciertos grupos amantes de la música culta; aquellos, manteniendo el equivocado criterio respecto a lo que creen que procede para la “modernidad”: la música *pop*, *rok*, *folk* y similares. En cambio, aquellos grupos amantes de la música culta, para mayor y paradójica contradicción, suelen ser grupos de seculares, que defienden el criterio de que el culto litúrgico (y, en su caso, para-

-
- ❖ Lengua vernácula exclusivamente para el sermón u homilía, en aquellas regiones españolas de tradición y uso bilingüe, como Galicia, Euzkadi, Cataluña, Valencia, etc.

Sobre el soslayamiento (y, en su caso, la lamentable pérdida) del latín no podemos evitar establecer aquella dolorosa analogía por la que se relega (e incluso se aparta a diversas residencias) a los abuelos y personas mayores que han entregado enteramente su vida a la familia, cuando tanto cariño y tanto calor emotivo pueden aportar aún al hogar... De la misma manera analógica no se debiera soslayar el latín puesto que es nuestro “abuelo” lingüístico. Por otra parte es un constante cauce de riqueza cultural que se mantiene en sus textos de manera incólume e integral.

Precisamente es una absurda contradicción el que se deleznen las lenguas clásicas en los ámbitos humanísticos, siendo ello particularmente intolerable en el culto litúrgico, puesto que es la más sublime manifestación cultural humanística, toda vez que el directo signo estético de aquella universalidad eclesial. En cambio, de manera sorprendente pero fáctica, es absolutamente necesario acopiar parte de aquellas lenguas clásicas en los diversos ámbitos de las ciencias naturales y biológicas donde gran parte de sus términos léxicos provienen directamente del griego y del latín (especialmente la parte de los semantemas de muchas palabra).

⁵⁵ Nos referimos al tipo de seminario diocesano, esto es, a aquel en que se instruyen y forman los futuros sacerdotes del clero secular. Por supuesto, en los seminarios de los grandes monasterios, en que se formaba el clero regular, cabe pensar que este tipo de formación sería entonces todavía más riguroso y metódico.

⁵⁶ Que afecta incluso al ámbito superior de algunos obispos...

litúrgico) requiere una música selecta, culta y sabiamente elaborada, tal cual se ha efectuado siempre tradicionalmente..., tal cual debiera ser para que la música contribuya (precisamente desde su dimensión didáctica) a la propia función de orientación y formación moral que es una de las principales misiones de la decorosa función litúrgica.

En este mismo documento conciliar⁵⁷ aparecen estas consideraciones por las que claramente se exhorta a entender que:

La tradición musical de la iglesia universal constituye un tesoro de un valor inestimable, que sobresale [notablemente] entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne.

Las diversas celebraciones litúrgicas, aparte de la congregación comunitaria de los fieles para la celebración de sus funciones, es obvio que tienen, muy por encima del aspecto estético de éstas, la primordial finalidad ética de impartir el mensaje evangélico de manera integral mediante las correspondientes exégesis bíblicas. El canto tiende a realzar las partes esenciales de ese mensaje. Por ello mismo, con sobrada razón, indicaba San Agustín que la oración cantada vale el doble. Por tanto, se debe conceder la enorme importancia al contenido del mensaje ético, bíblico, que se manifiesta desde el esplendente continente de la música.

Continuamos con los extractos efectuados sobre las consideraciones de Pepe Rey quien indica lo siguiente:

A pesar de tener criterios tan seguros, él [Felipe II], como queda dicho, nunca cantó.

Lo que sí practicó y, al parecer, bastante bien, fue la danza. En su niñez tuvo un maestro para ello, como correspondía a un príncipe del Renacimiento, y, al decir de los que lo vieron a lo largo de su vida, mientras la gota se lo permitió no lo hacía nada mal. [...]

Siempre dispuso de los teclistas Cabezón⁵⁸ y Soto y de los cantores que necesitó para estas funciones próximas a su persona. La etiqueta ordenaba, por ejemplo, que el Rey comiera acompañado de música.

Ya nos hemos referido al caso de que si el rey no cantaba, probablemente se debiera a la carencia de naturales dotes musicales puesto que, de poseerlas de

⁵⁷ *Documentos del Vaticano II*, ob.cit. (VI, pág. 112).

⁵⁸ No queda claro si se refiere aquí a Antonio de Cabezón (1510-1566) o a su hijo Hernando de Cabezón (1541-1602). En todo caso ambos estuvieron al servicio de Felipe II en calidad de organistas, excelentes en ambos casos, tanto el padre como el hijo.

Si se refiere a Francisco Soto de Langa (1534-1619) cabe considerar que en pocas ocasiones actuaría éste para Felipe II ya que la mayor parte de su vida estuvo prestando este músico sus admirables servicios musicales en la Capilla Papal de Roma. En todo caso, es más que probable que actuara para el rey en sus esporádicos viajes a España y a la corte real de Madrid.

manera decorosa, seguramente se hubiera unido con decisión y entusiasmo al canto de los monjes jerónimos, toda vez que sus estancias reales estaban directamente comunicadas con el presbiterio de la basílica del monasterio de El Escorial.

En cuanto a la danza ya nos hemos referido anteriormente a que era un complemento cultural insoslayable en aquella época renacentista.

Aun dentro del consabido recato de la corte real de Felipe II, parece ser que la música estaba siempre presente, de una u otra manera, en la mayor parte de las actividades del rey, incluso en aquellas más sencillas, íntimas y consuetudinarias como las comidas, y muy especialmente en los ágapes en que se reunían diversas personalidades junto al rey.

Dedicatorias

Deberían aparecer unos cuantos libros con sus títulos en el lomo o, mejor, abiertos sobre atriles para que pudiéremos ver sus notas, porque casi todos son libros musicales.

El primero sería una colección de obras de Nicolás Gombert, músico al servicio del Emperador, con los motetes *Dicite in magna*, compuestos en honor del Príncipe recién nacido, y *Felix Austriae obmus*, en el que se comparte honores con su primo Maximiliano. Inmediatamente después deberían estar los *Diálogos*, de Luis Vives [...] y el *Libro de cámara del Príncipe don Juan*, de Gonzalo Fernández de Oviedo, escrito con intenciones pedagógicas hacia el joven aprendiz de rey y en los que la música ocupa un lugar significativo en la educación del mismo.

Tendrían su lugar a continuación las misas *Philippus Secundus Rex*, de Bartolomé de Escobedo, y *Philippus Secundus Rex Hispaniae*, de Philippe Rogier, obras de evidente carácter emblemático. Sobre algún instrumento de tecla deberían situarse las *Obras para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, publicadas por su hijo Hernando y dedicadas, como no podía ser menos, al rey al que ambos sirvieron. Junto a alguna vihuela reposarían la *Orphenica Lyra*, de Miguel de Fuenllana, y el *Libro de vihuela*, de Diego Pisador, porque a él fueron dedicados y como representantes de un instrumento cuya vida coincide casi año por año con la de Felipe II.

Seguirían los *Magnificats*, de Francisco Guerrero, cuatro volúmenes de Fernando de las Infantas, dos de Giovanni Pierluigi da Palestrina y otros dos de Tomás Luis de Victoria, con sus dedicatorias al personaje. Apenas visibles bajo tanto peso se verían hojas sueltas de Thomas Tallis, Georges de la Hèle, Joan Brudieu, Cesare Negri y otros que dedicaron misas, motetes, madrigales o danzas a diversos acontecimientos de su reinado. Tampoco podrían faltar, finalmente, la secuencia *Dies irae*, de Adrián Capi, el responsorio *Versa est in luctum*, de Alonso Lobo, y el motete *Mortuus est Philippus Rex*, de Ambrosio Cotes, junto al chulesco⁵⁹ soneto cervantino al túmulo que se le dedicó en Sevilla.

⁵⁹ Reproducimos, no sin sorpresa, este vocablo, “chulesco”, tal cual aparece en esta publicación que tomamos como fuente. Probablemente más hubiera convenido aquí disponer el epíteto de “agraciado” o vocablo similar.

Se muestra aquí un inventario que, si bien no es exhaustivo, sí que es, en todo caso, muy representativo, y aún diríamos que paradigmático puesto que en él se citan buena parte de los mejores compositores de aquella época en el panorama europeo. Efectuar un comentario sobre cada uno de ellos, aunque siempre sería sugestivo y atrayente, no procede en nuestro caso; pero es que, además, si esto se intentase, resultaría ser una tarea desmesurada el hecho de establecer referencias sobre cada uno de ellos y las obras que se citan, dada la genial magnitud de estas personalidades y su abundante producción musical. En todo caso, y aunque sea por excepción, nos referiremos, aunque de manera muy sucinta, al último músico que aquí se cita: Ambrosio Cotes y a la concreta obra aquí indicada⁶⁰: *Mortuus est Philippus Rex*.

Es muy relevante el hecho de que con un referente literario tan parco⁶¹ y sintético como el siguiente:

*Mortuus est Philippus Rex
et fleverunt eum omnis populus planctu magno
et lugebant dies multos.*

*Et dixerunt quomodo cecidit potens
qui salvum faciebar populum suum*

podiera extender Ambrosio Cotes una composición polifónica de tan densa complexión en su significado y tan amplia dimensión musical. Y es que la depurada técnica contrapuntística y el admirable dominio del estilo heterofónico imitativo de Ambrosio Cotes tiene por efecto el denso desarrollo y el exhaustivo aprovechamiento de los valores de expresividad que muestra el texto. Estos profundos⁶² valores de

⁶⁰ En tanto que se refiere, de manera directa, al propio rey Felipe II.

⁶¹ Sucinto, sí, ciertamente pero, sobre todo, de densa intensidad en su dramática expresividad por cuanto que indica, con tan compungida tristeza, las siguientes expresiones:

Murió el Rey Felipe
y fue llorado por todo el pueblo con gran llanto.
Su duelo se extendió durante muchos días.
Se preguntaban [las gentes] cómo pudo morir [un rey] tan poderoso
que garantizaba la seguridad de su pueblo.

Verdaderamente, la expresión literaria es fiel y directo reflejo del dolor de todo un pueblo que conoció la total identificación de este monarca con todo lo español, a diferencia de su padre. Efectivamente, en el Emperador Carlos siempre se denotó aquella clara ascendencia de su educación juvenil adquirida en tierras flamencas y, en consecuencia, una carencia de verdadera comprensión sobre los diversos aspectos genuinos de la idiosincrasia española, tan compleja en su diversidad. Como consecuencia de todo esto se derivaron graves problemas de administración en la nación española.

⁶² En la propia Misa suele manifestarse el hecho por el que aquellas expresiones densas en fuerza expresiva y, al propio tiempo, lacónicas en su extensión, (caso del *Kyrie eleison*, del *Sanctus-Benedictus* y del *Agnus Dei*, especialmente) se prestan a establecer sobre ellas unos amplios desarrollos sobre el estilo imitativo heterofónico y, al propio tiempo y de manera superpuesta, sobre el otro aspecto estilístico melismático. Por el contrario, aquellas otras partes (como el *Gloria* o el *Credo*) de mayor extensión literaria pero con expresiones menos enfáticas, se prestan más a la alternancia entre el estilo silábico y el homofónico, aunque sin soslayarse el estilo heterofónico para determinados pasajes.

expresividad se manifiestan, especialmente como en este caso, desde un denso y hondo dramatismo, precisamente para significar el sincero y generalizado pesar de la población en general ante la muerte de un rey⁶³ que, aun dentro de su magnificente grandeza (en contrapunto directo con su manifiesto y severo ascetismo), supo granjearse la sincera estima de su pueblo.

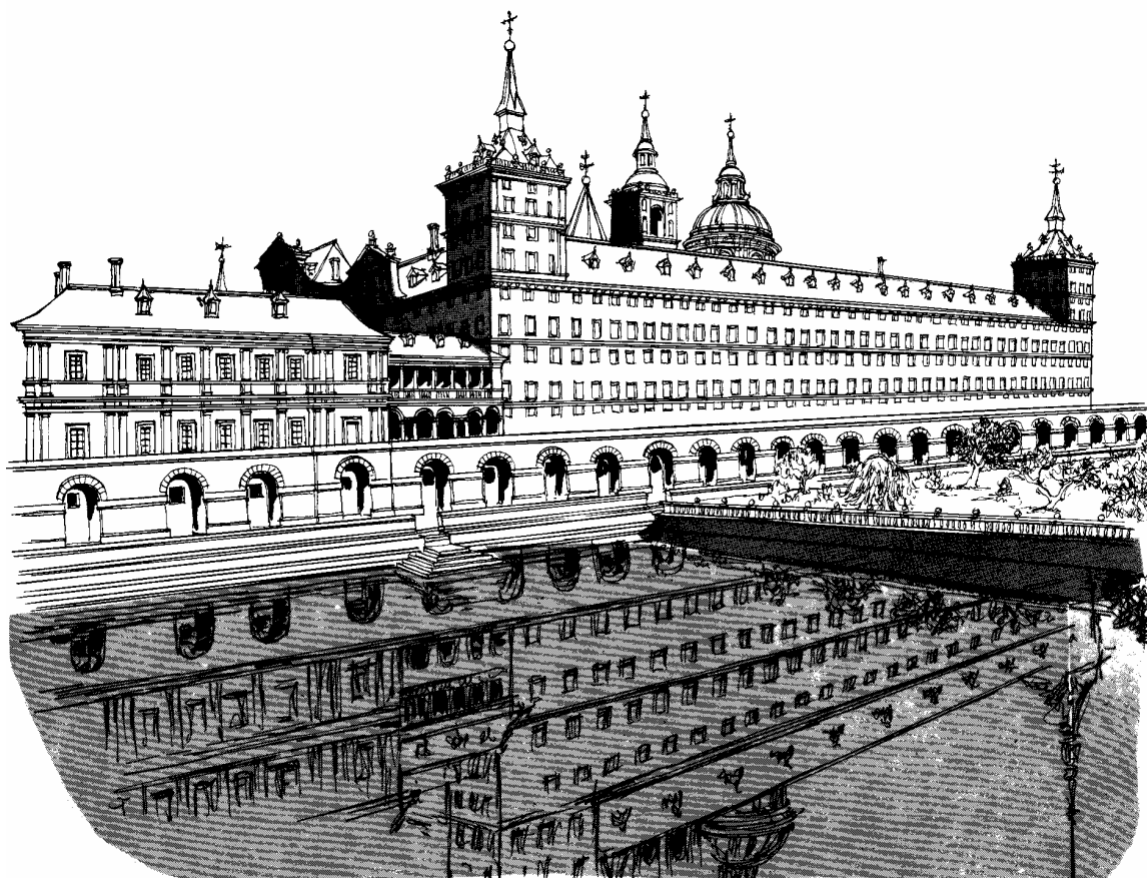


Figura II.1. Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

La obra se presenta bajo la disposición formal del motete profano⁶⁴, con amplia densidad polifónica de siete voces; incluso cabría decir que es una muestra paradigmática de esta forma, dada su abigarrada disposición estructural.

⁶³ Contrariamente al caso de su padre, el emperador Carlos V, (con un corazón dividido entre el amor a su tierra natal de Flandes y a la de su familia materna española), Felipe II mostró una neta prioridad en su amor a España, muy por encima del que profesaba a otras naciones de su amplio reino (en realidad, un vasto imperio en el que, en el decir popular, “jamás se ponía el sol...”).

⁶⁴ Conviene referirse en este caso a la acepción de “motete profano” más que a la del madrigal puesto que, aunque en este caso el fondo literario no es religioso, tampoco se adscribe en ningún caso a aquel tipo de literatura de índole lírica, bucólica o amorosa que caracteriza típicamente el madrigal, con abundantes muestras en el ámbito literario en las *Obras Completas* cervantinas.

The image shows a musical score for a motet. It consists of six staves, each representing a different voice part: Cantus I, Cantus II, Altus I, Altus II, Tenor, and Bassus I. Each staff has a melodic line with notes and rests, and a line of lyrics underneath. The lyrics are 'Mor-tu-us est Phi-lip'. The score is written in a historical style, with a single system of staves. The lyrics are 'Mor-tu-us est Phi-lip'.

Figura II.2. Incipit del motete *Mortuus est Philippus Rex*, de Ambrosio Cotes.

Este motete presenta una libérrima disposición formal aunque directamente supeditada al sentimiento dramático y lúgubre del texto. Por ello mismo, cada frase o fragmento significativo del texto posee su propio desarrollo polifónico y su particular sección, generalmente dispuestas sobre un abigarrado estilo heterofónico.

Última pincelada

Las músicas de todo género no le eran indiferentes, ni mucho menos, a pesar de no haber probado nunca su voz. La que más le gustaba, sin embargo, está todavía por aparecer en este retrato. Seguramente las citadas hasta aquí son más importantes para la historia, pero hubo otras que calaron más hondo en nuestro personaje. De nuevo son las cartas a sus hijas las que nos revelan lo más íntimo: *Mucha envidia*⁶⁵ tiene Magdalena a las fresas y yo a los ruseñores, aunque algunos pocos se oyen algunas veces de[sde] una ventana mía. [...] De

⁶⁵ Cabe entender aquí la palabra “envidia” como del rango metafórico o figurado, equivalente a “adicción” o “afición”, etc.

lo que más soledad⁶⁶ he tenido es del cantar de los ruiseñores, que hogaño no los he oído, como esta casa es[tá] lejos del campo.

Sabemos que desde pequeño viajaba con sus jaulas de pájaros. Sabemos que procuraba que desde sus ventanas se vieran los jardines. Sabemos que encargó a los jardineros de la Casa de Campo que estuvieran atentos cuando algún cisne muriera para escuchar su canto y contárselo después. Sabemos que al llegar la primavera procuraba pasar unos días en Aranjuez. ¿Es casual que Pedro de Pastrana, maestro de su capilla principesca, compusiera una divertida obra sobre el canto de las grullas? ¿Es casual que Cabezón incluyera en sus *Obras* una glosa del famoso *Chant des oiseaux*, de Clement Janequin? ¿Es casual que Vives expresara en sus *Diálogos* un elogio al canto de las aves y en particular al ruiseñor, describiéndolo como un arte polifónico, junto a un piropo al mes de mayo, en el que nació el dedicatario de su obra? ¿Es casual que el único cuadro no religioso en las paredes de su cámara de El Escorial fuera un *cuadrillo pequeño con unas aves*?

Felipe II trasladó la afición a los pájaros a sus hijos junto con cierta fascinación por la brama de los ciervos, otra música natural. Me gusta pensar que aún podemos ver un eco de esta particular estética filipina en el cuadro que Jan Brueghel⁶⁷ dedicó a Isabel Clara Eugenia, *El sentido del oído*: colecciones de instrumentos, libros de música, relojes, armas de fuego, pájaros y un ciervo, elementos todos ellos habituales en la familia.

Felipe II tuvo el inmenso placer de poder disfrutar, de manera constante y directa, de la música de excelentes compositores e intérpretes coetáneos. Con todo, el más candoroso y puro deleite musical lo apreciaba desde el canto de los pájaros, especialmente de los ruiseñores.

Es sorprendente e indudable la directa correlación del amor que el rey sentía por la naturaleza y especialmente el canto de los pájaros y ese mismo sentimiento, directamente análogo, que también se manifiesta en Cervantes a través de todas sus obras. Constantemente se refiere Cervantes al deleitable canto de los pajarillos, primordialmente el de los ruiseñores. De hecho, no hay literato que no se enterezca al referirse al maravilloso canto de los ruiseñores.

II. 2.1.2. EL ESCENARIO CORTESANO. Artículo de Luis Robledo⁶⁸

⁶⁶ También la palabra “soledad” cabe entenderla aquí como directa equivalencia de “añoranza” o de “melancolía”, etc.

⁶⁷ Se refiere, efectivamente, a un cuadro de Jan Brueghel de Velours (1568-1625). Se trata de una tabla de 65 x 107 cms. que aparece catalogada con el número 1.592 en el Museo del Prado de Madrid. Forma parte de un pequeño conjunto de cinco cuadros (todos ellos de medidas muy similares) que componen la colección de *Los cinco sentidos*. Todo un enorme conjunto de organología instrumental aparece en este espléndido cuadro (*El sentido del oído*) que muestra una bellísima señora, desnuda y de hermosísima figura, muy complacida ante tan amplia colección de instrumentos musicales que la rodea.

También en la pintura son los pájaros un tema recurrente, tanto por su sugestiva variedad y colorido, como por sus exquisitas cualidades para el canto. Por ello mismo Franz Snyder (1579-1657) pintó el bellísimo cuadro titulado *Concierto de aves* (actualmente en el Museo Marqués de Cerralbo de Madrid)

⁶⁸ Artículo “El escenario cortesano”, insertado en la revista *SCHERZO*, ob. cit., páginas 129-130.

Quien se sabe en el pináculo del imperio más vasto de la tierra no tiene otra opción sino hacer de su persona y de su entorno una alegoría del poder. En ello se empleó Felipe II trabajando infatigablemente, ordenando, reglamentando, controlando cuanto estaba en su mano. Y la música de su corte no escapó a este proceso.

Más que una inclinación especial por el arte de los sonidos, lo que hace de Felipe II una figura esencial en la consolidación de la música cortesana española es su énfasis en el aspecto institucional. Inseparable de lo anterior es el establecimiento de la corte en Madrid y la organización que lleva a cabo de las casas reales. La propia complejidad de éstas determina, asimismo, las diversas funciones que la música desempeña en el entramado de la vida palaciega. Si, caballero, sale acompañado de su séquito, un conjunto de trompetas y atabales hará reconocible la majestad real. Si ha de exaltarse la fe católica, el monarca contará con los cantores e instrumentistas de su capilla. Si se halla retirado, también la música le acompañará en el esparcimiento.

La expresión de “no tener otra opción que la alegoría del poder” es tan dura como cierta. Por más que fuera el rey del más vasto imperio del planeta, ante todo era un hombre cabal, con tendencia clara de magnanimidad y, por tanto, con profundo sentido de su inmensa responsabilidad. Por ello mismo confería primacía al concepto superior del ser mucho más que al materialista del tener. Y la plena conciencia de ese ser y de su compromiso era descomunal en el sentido de que la corona le resultaba verdaderamente una enorme y abrumadora carga que, en todo caso, asumía como suprema e ineludible obligación. Felipe II fue, verdaderamente, un rey para el pueblo, y no al revés, como solía ocurrir en demasiados casos... Pesaba más en su conciencia cristiana la tremenda responsabilidad de su cargo que la tentación de los dispendios fastuosos que desde su posición podía permitirse. El apoyo que prestaba a la cultura y el inmenso gozo que ello le reportaba en su espíritu, especialmente desde la música, compensaba sobradamente aquel tipo de vida austera que voluntariamente se impuso.

Como vemos, aun a pesar de tan descomunal diferencia social, la manera de pensar y de sentir del gran rey era muy similar a la del propio Cervantes: ascesis en cuanto a lo material y desbordante aspiración por los valores culturales, espirituales y sublimes. Frente a tan dispar origen social y tan enormes diferencias de todo tipo, cabe apreciar el directo correlato entre la personalidad de tan gran monarca y el genial literato. En ambas personalidades se aprecia ese componente prioritario y substancial de la noble directriz espiritual; se detecta claramente el directo parecido entre sus almas y en ellos dos se denota ese tipo de personalidad magnánima, puesto que ambos conferían especial prioridad a los valores espirituales y culturales.

Uno de los aspectos más destacados de su política musical doméstica en el ámbito eclesiástico fue mantener, junto al rito romano, el canto llano de tradición hispánica, el llamado *toledano*, continuando así la práctica establecida por

privilegio papal desde la época de los Reyes Católicos. Por otra parte, su interés en mantener la tradición borgoñona heredada por vía paterna, hizo que la capilla real española durante su reinado fuese una mezcla de efectivos flamencos y españoles. [...] De hecho, los maestros de capilla con que contó Felipe II eran todos oriundos de los Países Bajos: Nicolás Payen (1556-1559), Pierre de Manchicourt (1559-1564), Jan de Bonmarchié (1564-1569)..., [...] Incluso los órganos de la capilla fueron contruidos por un flamenco, Gilles Brebos, el primero en Flandes, que fue colocado en la tribuna del coro en 1562, el segundo, de mayor tamaño, [contruido] ya en El Escorial, desde donde se trasladó a Madrid antes de 1584 para sustituir al anterior. El proceso de institucionalización de la capilla real emprendido por Felipe II culmina en 1590 con la creación de un colegio para los niños cantores, cuyo funcionamiento y gobierno son minuciosamente reglamentados.

No sólo el órgano y las voces sonaban en la capilla real de Madrid. A lo largo del reinado de Felipe II se introducen progresivamente los ministriles, instrumentistas de viento todos ellos españoles. [...] Los ministriles constituían un “coro” en sí mismo destinado al diálogo con las voces en las composiciones policorales. Hasta doce voces distribuidas en tres coros integran muchas de las obras interpretadas en la capilla de Felipe II y compuestas no sólo por el maestro de ella, Philippe Rogier, y otros flamencos de la institución, sino también por compositores españoles de primera fila no pertenecientes a ella, tales como Francisco Guerrero y Alonso Lobo. La policoralidad era un síntoma evidente de modernidad en la práctica musical de la capilla real durante los diez años últimos del reinado de Felipe II, pero no es el único. También se practica el acompañamiento continuo para órgano en forma de *Basso seguente*, es decir, un proto-bajo semejante al que se estaba desarrollando en Italia por las mismas fechas.

La policoralidad, con o sin instrumentos, y el *basso seguente* se emplean no sólo en la música litúrgica en latín (misas, motetes, manifiests) sino en los villancicos en castellano, compuestos éstos indistintamente por flamencos y españoles. Vemos, así, como la capilla del monarca español se muestra receptiva hacia dos de los elementos que van a definir el llamado estilo barroco en música. Del mismo modo, siempre el repertorio interpretado en ella pertenece en su gran mayoría a los compositores de la escuela flamenca (incluido Orlando de Lasso) y de la escuela española; también se hallan representadas la escuela romana (Palestrina) y la más innovadora del momento, la veneciana (Andrea Gabrieli).

Las fuerzas destinadas a poner en marcha un engranaje musical de tal magnitud eran el maestro de capilla, el teniente, dos maestros de ceremonias, dos sochantres (los cuatro últimos documentados al, menos, en los años finales del reinado), capellanes de altar (que oficiaban, tenían a su cargo el canto llano y, además, intervenían en la polifonía en algún caso), cantores (repartidos entre las cuatro cuerdas de tiple, contralto, tenor y bajo), ministriles, organistas, afinadores de los órganos, niños cantores, un maestro de latín para éstos y un copista.

Entre tantos y tan diversos aspectos con los que aquí se describe el tipo de sugestiva ambientación musical en la corte de Felipe II, cabe extractar, al menos, los tres siguientes:

- A. Dada la marcada ascendencia cultural de su padre y su abuelo desde los Países Bajos, confluían y se correlacionaban en sus formaciones musicales, de manera ecléctica, “los efectivos flamencos y españoles”. Debió alcanzarse

mediante aquellas combinaciones un deleitable nivel cualitativo puesto que precisamente en esa época alcanzan ambas escuelas, la flamenca y la española (también junto a la italiana y la francesa), su esplendente cenit.

- B. La policoralidad, con remotos antecedentes pero reiniciada con los Gabrieli en Venecia, es otra de las dinámicas e inauditas novedades que presenta el Renacimiento en su ámbito musical, ya casi en su transición hacia el Barroco.
- C. La expresión sobre el “engranaje musical de tal magnitud” no es, en absoluto, exagerada. La música era un referente cultural de muy primer orden en aquella época; además, debe tenerse en cuenta, entre muchos aspectos, que a diferencia de la modernidad, todo tipo de música era entonces sólo “en vivo y en directo”, sin otra posibilidad que la actuación práctica y empírica de los músicos en cada caso.

Lo asombroso del caso es que Felipe II prestaba, según testimonios de aquella época, la misma rigurosa atención a los asuntos de la capilla musical que a los asuntos socio-políticos de tan fastuoso imperio, siendo éstos de tan enorme magnitud y tan descomunal trascendencia.

Lo que se entendía en la época por “músico de cámara” era fundamentalmente un cantor acompañándose con un instrumento de cuerda pulsada. En este punto no mostró Felipe II un interés desde el punto de vista institucional, ya que nunca tuvo cantores de cámara con plaza y salario fijos, sino que se hizo servir ocasionalmente por cantores de la capilla, por los músicos de cámara de la casa de la reina, y por otros que no tenían asiento en las casas reales. No obstante, la sensibilidad del rey, no sólo hacia la música, sino hacia la función desempeñada por un mensaje cantado en el entorno semi-privado y relajado de la cámara queda atestiguada por una anécdota en la que participó uno de estos músicos de cámara ocasionales, Antonio de Villandrando, quien cantó en cierta ocasión a Felipe II un romance de contenido muy crítico hacia la política interior del momento. Lejos de pasar inadvertido o de enojar al monarca, éste le hizo cantar repetidas veces dicho romance durante todo un verano.

El hecho de que no se ha constatado la tenencia de “cantores de cámara con plaza y salario fijos” para el disfrute personal y familiar de Felipe II reafirma lo que indicábamos anteriormente, esto es, que el rey no se permitía más que lo indispensable en aquel tipo de vida recia en sus ámbitos particulares e íntimos. Otra cosa eran las esplendentes solemnidades y los fastuosos ceremoniales que se efectuaban por imperativos protocolarios, por exigencia de una corte de tal magno rango y tan inmensa majestad.

La anécdota referida aquí al caso de Antonio de Villandrando muestra, de manera inequívoca, la noble dimensión humana y el carácter tolerante y condescendiente de tan gran rey.

La casa de la reina, durante el reinado de Felipe II, sí contó con músicos de cámara fijos. Isabel de Valois tuvo entre ellos nada menos que al vihuelista Miguel de Fuenllana. Tanto ésta como su sucesora, Ana de Austria, tenían un tañedor de arpa, además de los cantores. Pero, quizá la aportación musical más novedosa fue la llegada a la corte española en 1560, acompañando a Isabel, de un grupo de *violones* italianos, esto es, de tañedores de instrumentos de la familia del violín, siendo ésta, a lo que parece, la primera vez que se introducen tales instrumentos en España. A partir de ese momento no sólo Ana de Austria, la cuarta mujer de Felipe II, sino todas las reinas de los sucesivos monarcas tendrán un grupo estable de violines a su servicio. El cometido principal de estos todavía nuevos instrumentos era suministrar música de danza.

La introducción de los violones⁶⁹ era un notable signo de modernidad en la corte española. Sobre lo inherente al violín ya nos ocupamos de manera amplia en el Capítulo III correspondiente a *La Galatea*.

Sobre la vihuela cabe indicar que era muy apta y propicia para sintetizar aquellas composiciones polifónicas tan en boga entonces; el intérprete cantaba la voz principal y las demás voces las aglutinaba y reproducía, de la mejor manera posible, desde la vihuela. En el aspecto organológico la vihuela fue progresivamente cediendo el paso a la guitarra, siendo aquélla el auténtico antecedente de ésta.

II. 2.1.3. CIRCULACIÓN DE LA MÚSICA FRANCO-FLAMENCA EN ESPAÑA. Artículo de Juan Miguel Ruiz Jiménez⁷⁰.

Este fenómeno no quedó circunscrito al ámbito de la Capilla Real donde la presencia de músicos y compositores procedentes del mundo franco-flamenco lo propiciaría al desarrollar en ella su trabajo. Sus obras circularon no sólo por los principales centros musicales del país, sino también por numerosos núcleos periféricos, en círculos religiosos y profanos.

Los vehículos de esta difusión fueron tanto impresos como manuscritos procedentes de Flandes, Francia, Italia, los Estados Alemanes y España. [...]

Los artífices involucrados en la circulación de este repertorio son muy variados. En primer lugar hay que destacar a los propios músicos. En los desplazamientos de la corte, la Capilla Real acompañaba a los monarcas y actuaba en las celebraciones efectuadas en distintas ciudades; ocasionalmente fusionándose con las capillas locales. Los propios músicos que promocionaban a la Capilla Real, o desde ella se desplazaban a ocupar puestos en otras capillas musicales, ejercían como intermediarios en las ventas o copias de volúmenes que incluían este repertorio, enviaban sus propias composiciones impresas a

⁶⁹ Exactamente ese mismo nombre conservó siempre en Francia, “violon”. En cambio, en España e Italia se acudía a un vocablo diminutivo, (llamándose violín y violino, respectivamente) para diferenciarlo del tipo de violín más grande que pasó a llamarse viola; aunque, en realidad no es tal viola, porque éstas (en su peculiar característica organológica) tienen en su forma unas hechuras muy diferentes.

⁷⁰ Artículo “Circulación de la música franco-flamenca en España”, insertado en la revista *SCHERZO*, ob. cit., páginas 132-135.

otros lugares y cedían o vendían ejemplares en sus bibliotecas particulares a sus patronos.

En todo caso, la imprenta vino a efectuar una labor de tremenda importancia en aquella época en orden a la difusión de los libros y, con ello, propulsando decididamente el progreso cultural. Se realizaban impresiones de todo tipo, desde los cantorales con aquel antañón canto llano⁷¹, las obras polifónicas para coro (con o sin acompañamiento instrumental), y cantidad de obras en disposición de tablatura para laúd, vihuela, guitarra, clavicordio, órgano, etc.

La función de la imprenta les debió resultar tan admirable entonces como actualmente a nosotros el ordenador y sus portentosas aplicaciones informáticas que se amplían constantemente en esta fulgurante técnica del siglo XXI.

En la música religiosa, el compositor flamenco que mayor impacto tendrá en nuestro país será Josquin Desprez, cuya recepción se prolongará durante todo el siglo XVI. Las Constituciones de la catedral de Santiago de Compostela (1569) ordenan específicamente a su maestro de capilla que, además de sus propias composiciones, “haga que también se canten otras cosas compuestas de otros músicos, como de Jusquin⁷² y de Morales y de otros músicos notables que ha habido”. Francisco Guerrero, en 1586, propondrá al cabildo de la catedral de Sevilla que se copie “el libro de Jusquin”. En la catedral de Zaragoza se elegirán misas de Josquin para distintas pruebas propuestas a los opositores al magisterio de capilla de esta institución en 1587.

Se tiene amplia constancia documental sobre el hecho de que las oposiciones al cargo de maestro de capilla eran durísimas en cuanto a la dificultad y cantidad de las pruebas impuestas y la larga duración con que se efectuaban en rigurosa clausura.

La admirable labor que don José López Calo, eminente musicólogo, ha efectuado en los archivos de las diversas catedrales españolas es digna del mayor encomio. Desde su ímprobo, constante y denodado trabajo se han rescatado del olvido maravillosas partituras de aquellas épocas, junto a cantidad de documentación que facilitan el directo conocimiento de asuntos de entonces de muy diversa índole, especialmente del ámbito musical.

El impreso de George de la Hèle *Octo misae*, [...] debió de tener una cierta difusión en España ya que lo encontramos citado en las catedrales de Palencia, Sevilla, Toledo, Valencia y la colegiata de Lerma. Impresos y manuscritos como misas de Clemens non Papa, Lasso y Carpentras, aparecen recogidos en la documentación de las catedrales de Tarazona, Calahorra y Cuenca, o se conservan, caso del manuscrito de Clemens non Papa, en la Biblioteca Nacional.

⁷¹ A diferencia de las obras musicales renacentistas (polifónicas o para solistas), escritas sobre pentagrama, las obras monódicas del canto llano continuaban escribiéndose en cuatro líneas, esto es, sobre el correspondiente tetragrama.

⁷² Obviamente, se refiere a Josquin Desprez.

Aun con la imprenta en plena función, continuaba también el colateral uso del manuscrito, especialmente en la elaboración de los cantorales iluminados con destino casi exclusivo para los coros catedralicios y monacales (en sus variantes de canto llano y polifonía). Aunque de tamaño mucho menor, también se imprimían algunos cantorales iluminados para el uso exclusivo de la casa real y algunas familias de la alta aristocracia. En los cantorales se solía emplear técnicas mixtas, esto es, impresión en la máquina, grafía de amanuenses y superposición de artísticos dibujos y pinturas, particularmente en las viñetas, marginalias, letras capitulares y algún que otro espléndido grabado a página entera.

Un tratamiento aparte merece la figura de Philippe Rogier. Nacido en la diócesis de Arras, vendrá a España en 1572, acompañando al maestro de capilla Gérard de Turnhout, para ingresar como “cantorcito” en la capilla flamenca de Felipe II, de la que llegará a ser su maestro. Su obra, donde se aprecia una tendencia hacia el nuevo estilo barroco, refleja una creciente influencia española. Sus misas y motetes alcanzaron una gran difusión en nuestro país a través de numerosos impresos y manuscritos.

Sí que es cierto que se llegaron a instituir escuelas de música para los niños cantores, en la Capilla Real y también en diversas catedrales, especialmente en aquellas que se organizaban los “seises”⁷³. Por otra parte, todos aquellos que con el tiempo lograban un alto nivel de composición o de interpretación y que, por tanto, accedían a los puestos de maestro de capilla, *chantre*, organista, etc., adquirían previamente su aprendizaje sobre la misma práctica diaria, ya que no existían entonces escuelas de música ni mucho menos enseñanzas regladas de la carrera musical. El aprendizaje se lograba, por tanto, sobre el transcurso de la propia actividad diaria y el respectivo progreso se manifestaba (de manera similar al que analógicamente se adquiriría en los diversos oficios y gremios artesanales) tras mostrar, día a día, la suficiente pericia en el desarrollo de los diversos grados del propio oficio musical. En resumen, entonces no se esperaba a la culminación de una amplia y larga carrera musical para ejercer profesionalmente en ella sino que se actuaba en el ámbito musical directamente desde la propia y tierna infancia en pertinentes cometidos de razonable aptitud para los niños

La música franco-flamenca fue exportada a través de nuestro país a Hispanoamérica. En Perú, Guatemala y Méjico, circularon impresos y manuscritos con obras de Crecquillon, Lassus, Rogier, etc., destinados tanto a la interpretación vocal como instrumental.

⁷³ Este especial grupo de seis niños cantores solía actuar en muy singulares ocasiones en el presbiterio, ante el altar mayor de las correspondientes catedrales, particularmente en las solemnidades eucarísticas del tipo del *Corpus Christi*.

Resulta complejo evaluar el impacto de la recepción de la música franco-flamenca entre los compositores españoles. La consideración y recomendación de la figura de Josquin queda fuera de toda duda. Las misas parodia de Morales, Guerrero, Victoria, Esquivel de Barahona sobre motetes y *chansons* de Josquin, Gombert, Mouton, Richafort, Verdelot, Janequin, pero sobre todo las numerosas obras instrumentales de compositores españoles que tomaron sus composiciones como modelo nos hablan del reconocimiento y tributo a ellos realizado.

Parece ser que Josquin des Prés (1440-1524) fue un auténtico adelantado de su propio tiempo. Su producción es amplia y, sobre todo, de patente calidad. Una figura analógica y muy similar en España la representa Cristóbal Morales (1500-1553) en cuanto a la excelente maestría de su amplia producción, muy similar, por cierto en calidad y cantidad a la del propio Josquin. En todo caso la influencia estética de éste sobre el español es bien notoria.

Los diseños temáticos de los motetes de Josquin, de considerable belleza y sugestivo atractivo, sirvieron de elementos motivicos para generar las composiciones de diversos autores. Ciertamente era ésta una costumbre muy extendida pues no había entonces tanto recelo y, por otra parte, existía una más decorosa conciencia social de colectividad, muy lejos del contumaz egoísmo materialista que nos envuelve, enerva y atosiga en la modernidad.

II. 2.1.4. MÚSICA, VIHUELAS Y BURGUESÍA. Artículo de John Griffiths⁷⁴:

Una de las sendas más directas para entrar en este otro mundo de la música en la España de Felipe II es a través de la vihuela y la música instrumental. Este instrumento predilecto, más común en las casas españolas del siglo XVI que los instrumentos de tecla o de arpa, es doblemente curioso porque también es protagonista de uno de los mitos creados por la historia de cortes y catedrales. La historia recibida siempre nos ha enseñado que la vihuela era un instrumento cortesano. Hasta cierto punto lo era, pero es solamente una parte de la verdad. La realidad es que era el instrumento solista más difundido en España, transmisor de la música de alto linaje europeo a la clase media alta, a una burguesía ansiosa de satisfacer su propia sed musical y mostrar un elevado nivel cultural. Ni el mismo Felipe II ha podido escapar de estar involucrado⁷⁵ en el mito de la vihuela cortesana. Muy repetida, aunque recientemente puesta seriamente en duda, es la afirmación de que parte de la educación del rey incluyó aprender a tocarla. Su contacto más seguro con la vihuela viene a través de los vihuelistas: Luis de Narváez quien le acompañó en su gira por Europa en 1549, y Miguel de Fuenllana quien sirvió a su segunda mujer, Isabel de Valois, entre 1560 y 1569, y

⁷⁴ Artículo “Música, vihuelas y burguesía”, insertado en la revista *SCHERZO*, ob.cit., páginas 136-138.

⁷⁵ Esta palabra, “involucrado”, ha tomado ya, gradualmente, matices de significación negativa; por tanto, mejor hubiera sido acopiar otro tipo de expresión, por ejemplo, “re-lacionado”, comprometido”, etc.

al rey durante los veinte últimos años de su vida. La vihuela también floreció en la casa de los robles. [...] Luis Millán, Enríquez de Valderrábano y Alonso Mudarra mantenían vínculos con ambientes nobles en distintas épocas de sus vidas.

La vihuela fue el instrumento más popular y extendido en su tiempo; y no sólo era esto por sus prestaciones técnicas, importantes y convenientemente desarrolladas sobre el legado instrumental anterior; también contribuía a ello, ciertamente, la considerable y relativa facilidad técnica de su aprendizaje junto al asequible precio de este instrumento; algo muy análogo a lo que acontece actualmente con la guitarra.

El factor dominante que incrementó la actividad musical de la clase media en el siglo XVI fue la llegada de la imprenta que facilitó el acceso a un repertorio tradicionalmente fuera del alcance de la burguesía, aparte de escucharla en las catedrales o celebraciones públicas de la corte. Con la imprenta y la notación en tablatura, la vihuela se convirtió en el primer equipo⁷⁶ de música español en que se escuchaba la mejor música de la época en el ambiente doméstico. De hecho, el 70 por cien de la música impresa para vihuela comprende arreglos de obras polifónicas, y sus diez principales eran obras de Morales, Josquin, Gombert, Vásquez, Verdelot, F. Guerrero, Willaert, Arcadelt, P. Guerrero y Flecha: cinco españoles y cinco extranjeros citados por orden descendente de popularidad.

Ya nos hemos referido anteriormente a la enorme y decisiva importancia que tuvo la imprenta en aquel tiempo y la positiva manera en que su desarrollo técnico afectó a la difusión de la cultura en general y a las composiciones musicales en particular.

Es Esteban Daza quien representa la figura paradigmática del músico burgués de la época de Felipe II. [...]

El *Parnaso* comprende fantasías originales que incorporan técnicas aprendidas durante muchos años. Daza debió de haber estudiado a fondo el libro llamado el *Arte de tañer Fantasía* (1565) de Tomás de Santa María para aprender su arte polifónico, aunque la similitud de la técnica no disminuye la singularidad de su propia creación. Su polifonía⁷⁷ representa una perfección polifónica trasladada al terreno instrumental, miniaturas preciosas en todos sus pormenores. Seguramente Daza, que no tuvo la oportunidad de estudiar música formalmente, no obstante logró una perfección artística en su propia creación, un autodidacta ayudado por un manual impreso.

⁷⁶ Desde esta expresión se connota que su autor tiene *in mente* la amplia cantidad de medios modernos que reproducen con pasmosa fidelidad las interpretaciones musicales que se han grabado oportunamente, de manera directa en el concierto o en esas admirables y modernísimas salas de grabación. Sobre este asunto no deja jamás de sorprenderlos la nítida reproducción de aquellos matices del orden tímbrico por el que, efectivamente, los maravillosos timbres de las grandes figuras del canto lírico se muestran con asombrosa fidelidad. Desde ello es posible gozar reiteradamente de aquel prodigioso timbre de María Callas, Alfredo Kraus y de tantas otras figuras que no están ya con nosotros.

⁷⁷ Aparece aquí una crasa redundancia con la frase “Su polifonía representa una perfección polifónica”. Es un pequeño despiste pero que llama mucho la atención, especialmente si aparece en medio de una redacción de reconocido decoro. Se podía haber evitado de manera tan sencilla como indicando, por ejemplo: “Su composición representa una perfección polifónica”; o, mejor aún: “Su polifonía representa una perfección contrapuntística”.

Tan pronto como apareció la imprenta surgió también con ella la feliz posibilidad de que aquellas personas con abierta inteligencia pero que carecían de adecuados recursos para costearse los estudios pudieran estudiar, de manera autodidacta, directamente desde los libros. Éste es, de entre tantos, el admirable caso de Esteban Daza que aprovechó adecuadamente aquella coyuntura cultural propiciada desde la difusión de la imprenta.

Burgueses como Daza obtenían partituras y tablaturas en las librerías de las ciudades, algunas de las cuales contaban con una amplia selección. Afortunadamente han sobrevivido algunos inventarios que nos informan en cuanto al contenido de sus estanterías. Un inventario del negocio vallisoletano de Gerónimo Rouillé hecho en 1571, por ejemplo, indica más de 150 volúmenes de música. [...] Rouillé tenía más de cincuenta libros de motetes, casi cuarenta de madrigales italianos, diecisiete tomos de *chansons* francesas, más unos veinte volúmenes de música instrumental, tanto tablaturas para vihuela, guitarra e instrumentos de tecla como notación mensural para conjunto instrumental. No es mera suposición que el mercado fuese la burguesía vallisoletana: hay bastante evidencia documental en los inventarios de bienes de su clase profesional. La función de estas colecciones de música polifónica fue sin duda para la interpretación doméstica.

Aun teniendo una abierta inteligencia, capacidad de trabajo e ilusionado tesón en la constancia, a la persona que se ve obligada, por cualquier circunstancia, a seguir estudios de manera autodidacta, no se le resuelve el problema desde la “amplia selección” que puedan efectuar las correspondientes editoriales. Además de todo ello, es de capital importancia poder recabar el consejo de personas veteranas y competentes en la materia para, entre la diversidad de libros sobre unos mismos contenidos e idénticas cuestiones, poder optar⁷⁸ por los más convenientes.

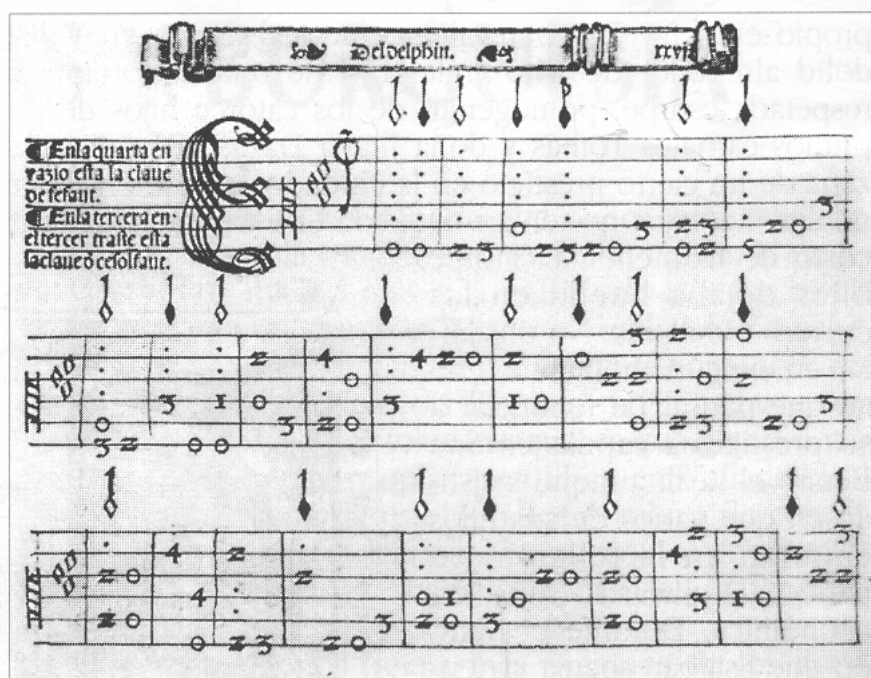
Ser dueño de la alta cultura y reflejarla en la vida cotidiana era una prioridad para el hombre renacentista. Estos valores llegaron a España desde Italia por vías múltiples y distintas. Aparte de los modelos más cercanos, los propios nobles y reyes españoles, una de las influencias más importantes fue el libro // *cortegiano*⁷⁹ (1528) de Castiglione, editado en España en 1534 en traducción de Boscán y ampliamente difundido. Esta guía al comportamiento de un buen caballero exalta la música como una de las artes imprescindibles. La publicación

⁷⁸ Particularmente hemos tenido amplia experiencia sobre el compromiso del aprendizaje autodidacta, especialmente en la etapa inicial de nuestra carrera en que alternábamos el trabajo agrícola con el estudio (Bachillerato Superior por libre y Grado Elemental y Medio del Conservatorio casi todo por libre). Pero posteriormente, y ya en el régimen oficial académico, tanto en nuestros estudios superiores en el Conservatorio Superior de Música de Valencia como en la Universidad, dentro de nuestra intensa gratitud para ambos estamentos, una cosa de las que más agradecemos es el competente consejo para la adquisición de la selecta bibliografía en que, respecto a un mismo libro, se nos precisaba la elección de la traducción de una determinada edición con neta preferencia sobre otras...

⁷⁹ En realidad debe indicar “*cortigiano*” y no “*cortegiano*”. En todo caso *El cortesano* es un título, por cierto, muy adecuado e indicativo para el caso.

de este libro en España es más que simbólica ya que ofreció a la burguesía un claro modelo para fundamentar su existencia social. La vihuela era parte del espacio social de la burguesía tanto como de la nobleza. Tampoco se debe separarlos demasiado puesto que los códigos sociales y las estructuras institucionales permitían una cierta fluidez de trato e intercambio entre ambas clases. En términos musicales, el fenómeno del libro [fue el] que abrió paso a un repertorio antes reservado para los más privilegiados y lo convirtió en patrimonio de todos. La burguesía formaba parte de la misma cadena de producción y consumo que la nobleza y realeza. Durante el reinado de Felipe II la vihuela logró su auge. Al extinguirse la vida del monarca en 1598, la vihuela estaba ya en un periodo de reducida relevancia cultural. Ya durante los últimos decenios de su reinado se vieron surgir nuevas canciones polifónicas, indicio de lo que sería el estilo musical del siglo amaneciente, una música más adecuada para otros instrumentos que la vihuela. Muy afectada por los cambios tanto estéticos como sociales, parece que al morir Felipe II, la vihuela también se murió de pena.

Se insiste en la decisiva importancia que supuso la imprenta para la divulgación de aquel tipo de libros de vihuela. Generalmente no se disponía la partitura sobre el pentagrama sino que se “traducía” directamente sobre la correspondiente tablatura, lo cual facilitaba extraordinariamente el aprendizaje de las obras por parte de personas de escasos conocimientos musicales.



Tablatura, Página de Luys Narváez. Los seis libros del delphin, Valladolid, 1538

Figura II.3. Gráfico de tablatura de vihuela de Luís Narváez, *Seis Libros del Delfín*.

La paulatina extinción del uso de la vihuela fue uno de tantos signos indicativos del paso de la cultura musical renacentistas a los nuevos usos estéticos del Barroco.

Efectivamente, aquellos variopintos y heterogéneos conjuntos instrumentales en que se combinaban elementos organológicos de diversas especies (cuerda-arco, viento-madera, viento-metal y percusión) fueron ganando terreno por la esplendente prestancia de su compleja sonoridad. En aquellos conjuntos instrumentales, no exentos de especial problemática por el distinto tipo de afinación, se denotaba claramente la línea de inminente futuro de la orquesta renacentista de Claudio Monteverdi. Ésta era de constitución precaria y eventual pero, no obstante, en ella se manifestaba ya el inmenso cúmulo de posibilidades técnicas y expresivas en apoyo de la renacida tragedia que se determinó en denominar como ópera.

II. 2.1.5. SOBRE LA IMAGEN DEL REY. Artículo de Alfonso de Vicente⁸⁰

Se ha repetido muchas veces la frase del historiador inglés del siglo XVIII Robert Watson sobre el monarca del imperio más extenso del mundo moderno: “Ningún personaje fue pintado jamás por distintos historiadores con colores tan opuestos como Felipe”. Y es que su personalidad compleja, bien conocida por una cantidad ingente de documentos, testimonios y crónicas, muestra contradicciones. [...] La imagen física que ha transmitido la iconografía más divulgada (los retratos de Anguisciola y Pantoja de la Cruz) ha insistido en una sola cara monocroma, negra por supuesto, sólo en segundo lugar modificada por la armadura de los retratos de Tiziano, Moro o Sánchez Coello. Quizá donde de manera más evidente se ha marcado esa imagen única ha sido en la arquitectura: el largo y costoso empeño de El Escorial, en el que un rey meticuloso en extremo, tanto se empeñó personalmente, ha convertido las líneas trazadas por Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera en una esencia de doble del comitente, hasta [poderse] hablar de un estilo filipino en arquitectura.

Ya hemos indicado anteriormente que Felipe II se entregó enteramente a su descomunal misión de gobierno. Para un hombre de tan alto sentido de la honorabilidad, tremenda obsesión por disponer regla y medida en todos los asuntos del gobierno, puntilloso en todos los asuntos políticos y meticuloso en los aspectos estéticos inherentes al arte, especialmente en la vigilancia de las obras de El Escorial y el buen funcionamiento de las instituciones culturales (y, en ellas, primordialmente las de la música), su tarea de gobernante le debió resultar una pesadísima carga. Su corona le parecería como del peso del globo terráqueo sobre los hombros de un gigantesco atlante.

El “estilo filipino en arquitectura” a que aquí se alude es conocido preferentemente como “estilo herreriano”; aunque, en realidad, no deja de ser una

⁸⁰ Artículo “Sobre la imagen del rey”, insertado en la revista *SCHERZO*, ob. cit., páginas 139-142.

variante, —especialmente recia, sobria y austera—, de la corriente neoclásica que imperaba por doquier en toda Europa. Sus más significativas muestras son el propio monasterio de El Escorial y la inconclusa catedral de Valladolid.

Tradicionalistas, liberales y nacionalistas ante la leyenda negra

Las simpatías o antipatías⁸¹ despertadas por el rey sobre los historiadores de los siglos XIX y XX (tradicionalistas, liberales, protestantes, católicos, españoles, ingleses, belgas...) filtran la luz de los datos de manera muy evidente.

La expresión “filtran la luz de los datos de manera muy evidente” queda incompleta en su sentido si no se sobreentiende así: ‘filtran la luz de los datos de manera muy evidente [en función del particular y subjetivo criterio de cada cual]’.

Giuseppe Verdi se sitúa en un ámbito superior estético, por encima de las “simpatías o antipatías despertadas por el rey”. Los diversos caracteres de los personajes se muestran en esta ópera desde muy distintas situaciones pero con especial incidencia sobre las características humanas y psicológicas de cada uno de ellos. Sobre el rey Felipe II se manifiesta aquella terrible y paradójica contraposición de ostentar el poder absoluto sobre medio mundo al tiempo que experimenta el terrible drama de una total inseguridad sobre sus sentimientos amorosos (supuestamente incorrespondidos...). Una poderosa imagen metafórica de esta contraposición es la propia escena del aria “*Ella giammai m’amò*” en que se le trueca a Felipe II la noche por el día, puesto que al rey le sobrevienen las primigenias luces del alba tras una insomne y terrible noche, aborto⁸² y obsesionado en su terrible drama personal. La tremenda dramaticidad⁸³ de esta aria muestra un poderosísimo monarca, señor de un

⁸¹ En la obra de Friedrich von Schiller (1759-1805), titulada *Don Carlos* (1787) recibe Felipe II un tratamiento excesivamente riguroso por parte de este insigne literato alemán. En todo caso, precisamente esta obra de Schiller fue la base argumental para la ópera que Giuseppe Verdi compuso con ese mismo nombre, *Don Carlo*, siendo estrenada en París en el año 1867. En la correspondiente adaptación literaria que para esta ópera de Verdi efectuaron Joseph Méry y Camille du Locle se muestra, no obstante, un tratamiento más ecuánime y ponderado de la figura de Felipe II.

⁸² “*Come trasognato*” se expresa en la partitura en el inicio de esta acción lírica.

Precisamente en *La tragedia sobre Ricardo III*, pág. 1024, se muestra, mediante una enorme sutileza psicológica, un concepto muy similar a lo que referimos sobre el rey Felipe II. Por ello Shakespeare hace exclamar a Brakenbury:

¡Los pesares alteran el tiempo y las horas del reposo!... ¡De la mañana hacen la noche, y de la noche, mediodía! La gloria de los príncipes se reduce a sus títulos, honores internos para exteriores penas, y por una felicidad imaginaria crean a veces un mundo de inquietantes cuidados. ¡Y así, entre sus títulos y un nombre humilde no hay otra diferencia que la fama exterior!

⁸³ Precisamente en este punto cabe detectar una maravillosa y especial genialidad de Verdi puesto que, dentro de una obra de tan enorme extensión y tan esplendentes episodios solemnes y multitudinarios, es

vastísimo imperio, pero paradójicamente abatido, casi deprimido ante la nueva y resplandeciente aurora, incapaz de centrarse sobre la compleja e ingente problemática del gobierno de sus reinos, absorto absolutamente en su problema amoroso.

El hispanista Joseph Pérez⁸⁴ efectúa unas interesantes declaraciones inherentes a la cuestionada (y más que dudosa) leyenda negra del gran rey. Por ello mismo indica:

Al principio de todo está la reacción contra la superioridad española del siglo XVI, que es indudable. Hay una gran admiración por las cosas de España, por la lengua —se habla español en casi toda Europa—, por la literatura, las artes, las ideas religiosas, la moda... Se admira todo lo que viene de España, pero al mismo tiempo la gente, en Italia, Inglaterra, Francia, Países Bajos, Alemania... tiene miedo de lo que cree, se supone, son las intenciones de España que quiere dominar a toda Europa. [...]. Hay un rechazo que yo comparo a lo que está ocurriendo actualmente en los Estados Unidos. El país que preside el señor Obama también ha provocado una especie de leyenda negra, de rechazo: se admiran las cosas de América —cine, literatura, los modos de vivir...— pero se les reprocha a los norteamericanos su buena conciencia, su arrogancia, su imperialismo, su voluntad o la pretensión que tienen de dominar el mundo. En un principio, de la Leyenda Negra, está la reacción de rechazo, de temor a lo que se cree que es el Imperialismo español. Se supone que España pretendía dominar a Europa y al mundo.

Parece lógico considerar que el intento por establecer una visión global y completamente fidedigna sobre cualquier asunto es inviable. Por más honrado e independiente que pretenda ser el criterio, siempre aparece generado desde algún tipo de condicionamiento previo (algunas veces interesado...) y, en todo caso, aunque así no fuera, resulta prácticamente utópica la representación completamente objetiva del hecho desde todos sus enfoques y resortes posibles. Y es que la realidad, en su compleja y densa autenticidad, es absolutamente inabarcable.

Recientemente ha aparecido un libro⁸⁵ que, aunque con excesivo optimismo en su título (*Felipe II. Biografía definitiva*) muestra, ciertamente, importantes enfoques sobre la vida del gran rey.

precisamente éste, de manera sorprendentemente paradójica, uno de los puntos culminantes de esta ópera (quizá el de más genuino y hondo significado) debido a ese choque de contraposiciones emotivas que producen el más intenso dramatismo: inmenso poder político frente al drama amoroso personal.

⁸⁴ Biógrafo de Felipe II, Joseph Pérez, nacido en el año 1931 en Laroque (Francia) de un matrimonio de emigrantes valencianos, es un sabio toda vez que un buen especialista de la España de los siglos XVI y XVII. Estuvo al frente de la Casa de Velázquez de Madrid y dirigió la Universidad de Burdeos. En su obra, “la Leyenda Negra” (Editorial Gadir), ofrece una “lección apabullante, magistral, incontestable sobre lo que ya es Historia: aquella noche oscura que arreció contra España”. Indicado en el suplemento *Los Domingos* del periódico *ABC* del 13-12-2009, páginas 24-25.

⁸⁵ El libro de Geoffrey Parker, titulado efectivamente como: *Felipe II. Biografía definitiva* (Barcelona, Editorial Planeta, 2010) pretende ser, probablemente desde una excesiva presunción, una obra importante sobre este asunto. En todo caso sí se le puede agradecer el hecho de que el autor, (tras los formidables trabajos precedentes de Fernández Álvarez, Sánchez Molero, Martínez Millán, etc.), efectúe en su obra

Continuamos indicando, desde los extractos del musicólogo Alfonso de Vicente, las siguientes consideraciones:

José Fernández Montaña, en su libro *Felipe II el “rey prudente”, mecenas de las artes y las ciencias* (1912) acude en defensa del viejo monarca Habsburgo frente a “herejes protestantes y gentes ignorantísimas, arrastradas de malas inclinaciones” para sentar la verdad de que “no se puede dudar que Felipe II patrocinó regiamente el arte musical dentro y fuera de sus Estados”, pues, “Don Felipe promovía el arte musical en todas partes, premiando y escogiendo para su Real Capilla a los maestros más sobresalientes del siglo áureo español”.

Desde una visión abstractiva y sintética Felipe II se nos muestra como un hombre recio y severo que, abrumado por tan descomunal responsabilidad, parece ser que se manifestaba según su peculiar carácter: riguroso y austero, exigente e inflexible. Pero en todo caso están muy fuera de duda sus magnas empresas en el orden artístico y, en ellas, su constante apoyo a la música en las diversas vertientes.

Todos reconocían notables capítulos de mecenazgo e intereses institucionales, además de gustos personales nunca demostrados, que directa o indirectamente favorecieron el arte musical. [...] Para Soriano Fuertes, siguiendo a Vicente Pérez y a Teixidor, el aspecto musical más trascendente del reinado fue el decidido apoyo de Felipe II al melodrama, gracias a las aficiones teatrales del monarca. [...] Así, sitúa [Soriano Fuertes] como los dos hechos capitales la representación del melodrama *El Parnaso* en 1561 y la construcción de un teatro en el Palacio Real en 1563.

Se incide aquí en consideraciones similares a las anteriores que apoyan la buena opinión sobre la gestión cultural del rey.

El músico de cámara y capilla Antonio de Cabezón (1510-1566)

El músico más privilegiado a la hora de identificar al rey ha sido Antonio de Cabezón. El hecho de que sea el nombre más importante de los compositores que estuvieron al servicio del rey; el que le acompañara en sus viajes europeos; el que gozara de privilegios concedidos por el monarca, quien probablemente también promovió la publicación de sus obras; pero, sobre todo las palabras de Hernando de Cabezón —fue [mi padre] tan bien querido y estimado, quanto pudo ser un hombre de su facultad de rey ninguno. Y aun, en demostración de esto,

una investigación comparativa desde rigurosos enfoques. Por ello mismo indica Ricardo Gasca Cárcel, en la revista *La aventura de la historia*, (Nº 145, noviembre 2010, págs, 82-83) las siguientes consideraciones:

El autor pone en evidencia su pasión por la historia comparativa, su capacidad para plantearse hipótesis contractuales y un gran interés por las explicaciones freudianas en determinadas situaciones, dándole la vuelta, muchas veces, a los [propios] argumentos de Gregorio Marañón.

hizo sacar su retrato y le tiene oy en día en su real palacio—⁸⁶ le ha convertido en el músico filipino por excelencia, a pesar de haber muerto 32 años antes del fin del reinado [de Felipe II].

El hecho de que Antonio de Cabezón fuera un excelente organista parece que está muy fuera de cualquier tipo de duda, —con el tremendo mérito añadido de que era invidente⁸⁷—. Además, también se desprende de las referencias históricas que se trataba de una persona de nobles ideales. Pero, sobre todo eso, nos atrevemos a conjeturar que, para se produjera aquel especial aprecio del rey sobre su persona, probablemente influiría en ello el hecho de que era intérprete del “instrumento emperador”, más que instrumento rey, cuyo calificativo en aquella época cabría disponerlo sobre el clavicordio (antecedente del moderno piano).

El órgano es un maravilloso recurso instrumental, muy completo en sí mismo. Por ello, si el piano recibe en justicia el calificativo de “instrumento rey”, el órgano bien puede denominarse como el “emperador” de los instrumentos puesto que puede

⁸⁶ Copiamos directamente la cita, tal cual aparece: “hizo sacar su retrato y le tiene oy en día en su real palacio”. Sobre esto cabe establecer estas tres consideraciones:

- “hizo sacar su retrato”. Se pretende indicar que el rey Felipe II, dada su enorme admiración sobre el notable músico, consciente de su valía artística (y, probablemente también de su categoría humana) mandó que se pintase su figura.
- “y le tiene”. Hay aquí una muestra de “leísmo”, cosa nada sorprendente en aquella época en que se están manifestando los primeros y precarios intentos de normalización sobre la lengua romance del castellano.
- “oy en día en su real palacio”. Esta carencia de la “h” es otra muestra de aquella precariedad en el consenso sobre la ortografía gramatical de entonces...

⁸⁷ Conviene subrayar el inmenso mérito de Antonio de Cabezón y la férrea voluntad que dispuso para ejercer su magistral creatividad (junto a sus admirables dotes de intérprete) sobreponiéndose a su grave limitación visual. También en el caso de Joaquín Rodrigo se aprecia esa “férrea voluntad”, esa indómita heroicidad porque, de héroes es acometer una empresa compositiva de tan genial nivel desde su condicionamiento visual; pero, además esa “heroicidad” se alza a la categoría de “indómita” por aquella sobrecogedora fuerza de voluntad que es necesario acopiar para perseverar en esa misma empresa, de manera similar al caso precedente de Antonio de Cabezón.

En el caso de Joaquín Rodrigo no se puede soslayar, tanto desde una realista objetividad como desde una elemental sensibilidad humana, la indispensable ayuda de la mujer del maestro, la excelente pianista Victoria Kamhi. Esta gran señora, (de origen turco pero de completa formación musical y universitaria parisina), renunció a su carrera concertística para suplir, desde su abnegada acción, el impedimento de este genio de marcado carácter español pero de verdadera proyección universal.

Es bien cierto que la privación de un sentido corporal impele y estimula la mayor operatividad de los otros cuatro sentidos. Esto es perfectamente comprobable con el hecho de que cerrar voluntariamente los ojos aumenta automáticamente, de manera muy considerable, la facultad auditiva. No obstante, el hecho de verse sumida la persona en tan dramática limitación, implica el descomunal mérito psicológico por afrontar diariamente tal impedimento y, sobreponiéndose con heroicidad, proyectar una función creativa.

A todo esto cabe añadir que la vista es el órgano de más decisiva importancia para la activación de la intuición. Y sobre la intuición establecen, tanto Kant como Schopenhauer, el conducto más esencial del conocimiento—entendimiento, porque la vista es un canal que supone una constante torrentera de información que activa la intelección. Por eso la invidencia es una gravísima limitación en todos los aspectos. Rodrigo poseía la visión en su infancia y fue en la juventud como se aceleró su pérdida. Con ello quedaba relativamente salvada la intuición y, desde ella, el resorte supletorio de la facultad imaginativa. Pero, en todo caso, desconocemos si Antonio de Cabezón fue invidente de nacimiento.

ofrecer desde sí mismo una portentosa síntesis orquestal⁸⁸ ya que sus diversos resortes tímbricos le permiten la directa imitación de los diversos sonidos orquestales aunque desde la inefable y atractiva gracia de la peculiaridad tímbrica organal.

Anglés recogía y ampliaba las palabras ya expuestas en *La música en la corte de Carlos V* (1944): “Gracias a la educación musical recibida en su casa desde joven, Felipe II fue el rey que mostró más interés por el arte musical: su altísima protección permitió que la floración artística de España alcanzara su apogeo durante ese reinado. Felipe II, históricamente hablando, es, después de Alfonso X el Sabio, el monarca español que más impulso dio al canto sagrado y a la misma música profana. No fue Carlos V, sino Felipe II, el monarca por antonomasia mecenas de la música de nuestra patria. Para corresponder a la distinción con que le honraba Felipe siendo príncipe, Cabezón se esforzó por crear un repertorio orgánico y para tecla digno de la España gloriosa del siglo XVI y de la figura eximia de aquel rey. Difícilmente hubiera podido crearse en la Europa coetánea un arte orgánico tan adecuado al espíritu de Felipe II como lo fue el de este artista”.

Cabe insistir aquí sobre aquellas consideraciones anteriormente referidas sobre Confucio respecto a la enorme importancia que la sólida formación⁸⁹ del futuro gobernante tiene para el buen funcionamiento de su gestión política. Los casos que aquí se citan son bien paradigmáticos respecto a la esmerada educación que recibieron Alfonso X y Felipe II por parte de sus respectivos padres, aunque delegada a sus respectivos preceptores. Se produce en ambos la admirable coincidencia de un gran amor por la música; sobre ello ofrecieron admirables muestras de diverso tipo.

Los músicos flamencos: Philippe Rogier (ca. 1560-1596)

La música de la real capilla es la que mejor imagen sonora del rey puede ofrecer: Felipe II se ocupa [incluso] del contrato y del pago de los músicos, de la reglamentación de sus actividades y, quizás en alguna medida, de su repertorio. [...]

Si hubiera que elegir un nombre clave en la capilla, privilegiado por la bibliografía, éste sería Philippe de Rogier. Becquart titula su estudio *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école*, y Lavern Wagner es el editor de la *Opera omnia* del músico de Arras. Felipe II en varias ocasiones manifestó su aprecio por este maestro de capilla de la última generación flamenca (nace casi a la vez que Sweelinck) que se vio influido por las

⁸⁸ Considerando este hecho, es decir, que el órgano puede efectuar funciones de suplencia de la orquesta, cabe estimar como de capital importancia sus recursos toda vez que valorarlo como un firme aliado del coro en multitud de obras en que está elidida la orquesta. El problema estriba, en todo caso, en calibrar adecuadamente la respectiva densidad sonora de este magnífico instrumento a fin de que arrope convenientemente al coro y no oscurezca ni obstruya su acción vocal.

⁸⁹ Existe un caso precedente de notable relieve, dada su trascendente influencia en la historia universal. Se trata del enorme acierto de Filipo II de Macedonia (382—336 a. de C.) al encargar la educación de su hijo Alejandro al propio Aristóteles.

novedades venecianas de Willaert y Gabrieli a la vez que por la originalidad hispánica del villancico.

Parece bien evidente que aquella directa interrelación entre la música flamenca⁹⁰ y la española presentaba el mejor marco para aprovechar los aspectos positivos de ambas escuelas y los resultados de su sugestiva fusión. De todos modos, insistimos, aquel momento era uno de los puntos culminantes en la historia de la composición musical. Sólo desde las novedades que se manifestaban al propio tiempo y que suponían el paso a un nuevo estilo se podía establecer un correlato cualitativo con ese glorioso período de entre-siglos XVI-XVII.

El Escorial: Martín de Villanueva (¿?-1605)

Michael Noone intenta vincular la obsesión por la ortodoxia litúrgica de Felipe II derivada de Trento, con la prohibición del “canto de órgano” (polifonía) en la carta fundacional de El Escorial y la práctica de una austera técnica contrapuntística, para concluir que “las composiciones de Martín de Villanueva estaban más próximas a las ideas personales de Felipe II sobre música que cualesquiera de las otras compuestas por la constelación de expertos músicos que también estaban empleados por el rey, o por quienes le dedicaron algunas de las mejores composiciones de la época”.

No tenemos referencias sobre el tipo de posicionamiento que tomaría Felipe II en aquella tremenda controversia que se originó en el Vaticano y que muy a punto estuvo de cortar drásticamente el maravilloso proceso evolutivo del contrapunto polifónico⁹¹, especialmente desde su significación heterofónica. En todo caso, al menos dos cosas parecen bastante claras:

- Felipe II ya reinaba algunos años (precisamente desde 1556) y, por tanto, es probable que pudo haber tenido alguna influencia en este asunto.
- Ante cuestión tan problemática es probable que sondeara opiniones autorizadas en diversos sentidos. Pero también es muy probable el hecho de que no encontrase opiniones convincentes respecto a tan complejo problema y, por ello mismo, se mantuviera relativamente al margen de tan ardua cuestión.

⁹⁰ Obviamente, nos referimos a la música de Flandes.

⁹¹ En aquellos tiempos tan convulsivos entre la Reforma protestante de Martín Lutero y la reacción de la Contrarreforma católica parece ser que la curia romana tenía aprensión por cualquier tipo de novedad. Por ello, desde una exagerada susceptibilidad, se pretendía poner freno al progreso de la polifonía. Se alegaba para ello que las “modernas” composiciones eran perniciosas para el culto, especialmente porque se pensaba que perjudicaban ostensiblemente la nítida percepción del texto literario litúrgico.

Palestrina acarrió de lleno con el problema, obviamente defendiendo la continuidad de la polifonía. Confiado en sus poderosos recursos para la creación musical aceptó el tremendo reto de componer la famosa *Missa Papae Marcelli*, (de 1567) precisamente sobre un coro “a capella”⁹² a seis voces (sopranos, contraltos, tenores 1º y 2º y bajos 1º y 2º). Parece ser que el propio futuro de la polifonía dependía de que el texto fuera siempre perfectamente inteligible en cada momento en esta obra, dispuesta entre tan complejo entramado contrapuntístico, cosa que Palestrina logró de manera admirable y satisfactoria.

El canto llano y Fernando de las Infantas (1534-después de 1608).

Uno de los capítulos más patentes del mecenazgo real en El Escorial fue la elaboración de la colección de 214 cantorales de pergamino miniados con que el rey dotó a la comunidad jerónima. La participación directa del rey y la exteriorización de sus gustos (musicales o litúrgicos) aparecen más claros que en otros casos: ‘Si Felipe II —escribe Rubio⁹³— orientó en todo momento la construcción del monasterio escurialense [...], su intervención fue más minuciosa y detallista, si cabe, en todo lo que a la confección de los libros corales se refiere [...]. Puede decirse, en suma, que él fue el arquitecto de tan lujosa y espléndida colección.’

En esta noble prodigalidad del rey cabe advertir básicamente su acendrado catolicismo y, de manera colateral, la enorme admiración que sentía por la música en general pero, mucho más todavía, por la música religiosa en particular. De cualquier modo, los cantorales constituyen un valiosísimo tesoro musical, digno contenido respecto a tan maravilloso continente como es el monasterio de El Escorial.

El músico fundamental en esta operación fue el cordobés Fernando de las Infantas, autor de varios libros de obras polifónicas dedicadas a Felipe II, algunas de ellas relacionadas con acontecimientos como las exequias de Carlos V o las victorias sobre los turcos en Malta y en Lepanto.

⁹² En las diversas ediciones impresas se suele presentar esta obra con el acompañamiento de piano u órgano. No obstante, debe tenerse muy en cuenta que este acompañamiento instrumental tiene exclusivamente la función de mera ayuda en los ensayos. Pero en la interpretación (bien en el ámbito litúrgico o en el concertístico) debe prescindirse (desde un criterio historicista) de tal acompañamiento, si es que se pretende una interpretación purista y plenamente de época. Prescindir del acompañamiento instrumental implica, por tanto, una añadida dificultad en la interpretación de tan compleja obra. Precisamente era esto (la carencia del acompañamiento instrumental) una dificultad añadida que se sumaba al reto tremendo asumido por P.L. Palestrina.

⁹³ Se refiere, muy probablemente, a Samuel Rubio, eminente musicólogo, autor, entre otras obras, de *La Polifonía Clásica*, (El Escorial (Madrid), Biblioteca Ciudad de Dios, 1956).

El reinado de Felipe II no pudo tener más tensas y extraordinarias coyunturas de todo tipo, especialmente las del orden político y bélico. Tras la tensión y el espanto de tan tremendas vicisitudes eran bastante bien acogidas, con relativo buen talante, las composiciones musicales que las relataban, de manera lacónica pero artística, aunque con plena intención de verosimilitud.

Tomás Luis de Victoria (1548-1611, el ausente)

Salvo el caso de Cabezón que sólo conoce la primera parte del reinado, ninguno figura entre los nombres más salientes de la España de Felipe II. Éstos fueron Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, más reconocido en su tiempo aquél que éste, aunque luego parecen haberse invertido las valoraciones. [...]

Dedica [Victoria] a Felipe II su segundo libro de misas (1583), pues “habiendo de acudir a vuestra presencia regia por causa del deber, no debía venir sin nada, sino llevar algún obsequio a vuestra majestad”.

Sin embargo, los estudiosos sobre Victoria apenas han pasado de mostrarle como el más genial compositor de su tiempo. [...] Los historiadores han afinado más y han precisado las relaciones entre Victoria y personajes como Santa Teresa, San Felipe Neri o los jesuitas, como imágenes más adecuadas para la música del abulense. En realidad, Victoria, (como El Greco) es el gran ausente del panorama musical de Felipe II. [...] Las soluciones a este enigma, a esta ausencia, han sido varias: desde el retiro religioso, “como corresponde a un sacerdote” (la tesis de Pedrell y Rubio), a la consideración de que la capilla de la Emperatriz era todavía mas importante que la del rey ([tesis de] Otaño).

Se ha dicho, parece ser que con bastante acierto, que cuanto más calidad tiene un producto, tanto más tarda en madurar. Tratándose de seres humanos se cumple esto plenamente ya que cuanta más categoría tiene una persona y, por tanto, de tanta mayor envergadura es el proyecto que se marca como objetivo, tanto más tiempo necesita para desarrollarlo. A esto sigue también el ámbito de la colectividad que necesita que los especialistas en la materia respectiva analicen, determinen y manifiesten a la sociedad el grado de calidad de cada cual. Para el caso, Beethoven, Wagner, Verdi, Mahler... crearon sus mejores obras en la postrera etapa de sus vidas.

Aun siendo enorme la categoría de Francisco Guerrero, no obstante hay que reconocer que Tomás Luis de Victoria, junto a PL. Palestrina, fueron en su tiempo u tipo de genial binomio, análogo a lo que en los siglos XVII-XVIII serían J.S Bach—G.F. Händel y un poco más tarde J. Haydn—W.A. Mozart.

La capilla musical de la Emperatriz María fue precisamente la institución en que T.L. Victoria desarrolló su amplia acción de creatividad musical a su regreso de Roma. Victoria permaneció en Madrid, a pesar de que la corte real había sido trasladada por

Felipe III a su antigua sede de Valladolid. Alfonso de Vicente se refiere⁹⁴ a algunos de estos hechos de esta manera:

No fueron los mejores años para Madrid que quedó cual viuda desconsolada viendo como la Corte había sido llevada por Felipe III a Valladolid a comienzos de 1601. Y con la corte se habían ido los cortesanos y otros muchos ciudadanos, hasta dejar la antigua capital “como un corral de vacas”. La vida musical no podía ser la misma de antes, pues la principal institución, la Capilla Real, marchaba con su señor. De ahí el protagonismo que pudieran adquirir las ediciones musicales de la Imprenta Real, creada en 1594, y la capilla musical de la emperatriz María, residente en las Descalzas desde 1582. En ambas instituciones Victoria tuvo un destacado lugar durante los años que Cervantes vivió en Madrid: en la Imprenta Real publicó dos libros importantísimos, el *Officium defunctorum* y las *Misas, magnificats, motetes* y salmos a 8, 9 y 12 voces, de 1600, colección trascendental para el desarrollo de la polikorralidad en España; ducho en asuntos editoriales, como Cervantes, tuvo además otras relaciones con la tipografía regia. (114).

El hecho de que se crearan composiciones para tan amplio número de voces supone y denota la confianza que los compositores tenían sobre la afinación de los cantantes de aquellos coros. En todo caso, las voces no pueden garantizar plenamente la misma firmeza afinatoria que los instrumentos, salvo que éstos les presten, de una u otra manera, su grato apoyo mediante el correspondiente acompañamiento. Por eso cabe pensar que los integrantes del coro poseerían entonces una estimable preparación técnico-artística.

Aparte de las instituciones musicales estables, significadas en las capillas de música de las catedrales y los monasterios, el mayor relieve se manifestaba en la propia Capilla Real de Música. Por ello Alfonso de Vicente indica lo siguiente:

Tras la Corte, también [se] fue Cervantes en 1604. Allí la fiesta era continua: el todopoderoso duque de Lerma entretenía así a un monarca melómano y piadoso, pero un tanto débil; no faltaron acontecimientos políticos o familiares que celebrar⁹⁵. [...] Entre los más refinados sonidos formaban un capítulo propio los que acompañaban los banquetes —sobre los que Don Quijote habría leído tantas relaciones en sus libros predilectos—, según cuenta Jerónimo Gascón de Torquemada, en el que ofreció el duque de Lerma al embajador inglés conde de Nottingham el 7 de junio de 1605, “hubo a los lados de la mesa cuatro coros de música: el uno, la capilla real, que estaba en un corredor; y a otro lado estaba Juan Blas, músico de cámara de Su Majestad, con su tiorba, y los demás músicos de cámara, sus compañeros, con guitarras; cantaron a tres y a cuatro voces admirables tonos, al fin como de Juan Blas; y otro coro de violones,

⁹⁴ En su artículo “Música para unos papeles y cartapacios”, en el dossier “Don Quijote y la música”, publicado en *Scherzo-Revista de música*, Año XX-Nº 196-abril 2005, págs. 114-116.

⁹⁵ Efectivamente, la población de Lerma fue el marco de constantes celebraciones lúdicas de todo tipo, notablemente excesivas, conducidas por el Duque de Lerma con las que este valioso entretenía al rey. Con ello se cumplían las pesimistas sospechas que el gran monarca Felipe II había manifestado sobre la grave relajación de las tareas de gobierno que se iban a producir, de manera inminente, tras su óbito.

y otro de cornetas, sin ofender⁹⁶ que pudiesen hablar, antes era la música tan suave que deleitaba y daba mucho gusto”. (115).

Estos testimonios documentales sugieren el grado de modernidad a que había llegado ya la música española, asumiendo directamente los progresos procedentes del Renacimiento italiano en cuanto a las diversas formas musicales y las correspondientes agrupaciones instrumentales. Es evidente aquí la indicación de varias formaciones que constituían el llamado estilo policoral, que era entonces de radiante modernidad, especialmente en la escuela veneciana⁹⁷.

Todo tiene, de una u otra manera, sus correspondientes antecedentes, aunque sea de manera precaria y elemental; también la policoralidad, tan moderna y novedosa en la época de Cervantes, tenía su antecendencia milenaria en la arcaica forma antifonal hebrea. Posteriormente esta forma antifonal hebrea tuvo especial influencia en los diversos cantos litúrgicos de la primitiva iglesia cristiana, especialmente en la parte de la zona occidental. Precisamente en Europa, tras una longeva etapa sobre dos formas derivadas de aquella vetusta forma antifonal hebrea, *antifonal* y *responsorial*, se propició la forma *Policoral*, surgida desde la Escuela de Venecia en las postrimerías del siglo XVI. Desde ella era posible extraer más posibilidades expresivas, a lo que se añadía la tensión y el contraste producido entre los diversos coros, con mayores recursos que el de aquella simple alternancia o duplicación coral.

La colorista escuela de Venecia, diríase que como directo reflejo de la bellísima policromía de sus mosaicos y sus pinturas, va más allá de ese intento y propone la disposición *policoral* para aprovechar las excelentes condiciones acústicas que ofrece la Catedral de San Marcos desde el magnífico y proporcionado espacio de sus estructuras arquitectónicas. Ciertamente, este proporcionado espacio de la Catedral de San Marcos (sin aquella descomunal altura de las posteriores catedrales góticas) produce un admirable efecto de reverberación sonora muy estimable, arrojando así la interpretación musical, protegiéndola y sin alargarla a aquel contraproducente y excesivo eco que se manifiesta en muchas catedrales por efecto de su grande y

⁹⁶ Para los usos léxicos de la actualidad resulta sorprendente esta expresión de “ofender” que, en nuestro caso, cabe considerar como equivalente a “entorpecer”, “dificultar”, etc.

⁹⁷ En Venecia había detectado y apreciado Andrea Gabrieli (1510-1586) las magníficas condiciones acústicas de aquel maravilloso y proporcionado templo catedralicio de San Marcos. Desde esto le surgió la idea de distribuir la gran masa coral y su respectivo acompañamiento instrumental divididos en varios grupos para ubicarlos en distintos puntos del templo: era lo que se dio en denominar “policoralidad”. Su sobrino Giovanni Gabrieli (1557-1612), también magnífico compositor, continuó y depuró este estilo policoral en que alguno de estos grupos era enteramente instrumental. Desde esto surgió, como otro efecto de las bifurcaciones policorales, la idea de la composición exclusivamente para instrumentos, con esplendentes muestras como las *Simphonie Sacrae* y las *Sonate Pian e Forte*.

desmesurada altura (del estilo franco-germánico), por su enorme longitud (del estilo anglo-sajón) o la descomunal amplitud (como en las catedrales de Milán y Sevilla).

II. 2.2. OTRAS CONSIDERACIONES SOBRE EL PANORAMA MUSICAL EN LA ÉPOCA DE CERVANTES

Introducimos a continuación diversas reflexiones sobre René Descartes. Pensamos que estas consideraciones son oportunas en estos contextos tanto por ser Descartes contemporáneo⁹⁸ de Cervantes como, sobre todo, por la especial significación de su obra titulada *Compendio de música*⁹⁹.

II. 2.2.1. RENÉ DESCARTES

Verdaderamente, René Descartes contribuye de manera decisiva a la modernidad de la filosofía cuando intenta afianzar la autonomía e independencia de la razón respecto de la religión. Con ello se nos muestra como un enlace sucesivo de Guillermo de Ockam y, a su vez, como directo antecedente del propio Immanuel Kant quien propicia con su obra un apoyo definitivo a esta singular y magna empresa del pensamiento, deslindado su acción puramente racionalista de cualquier condicionante religioso y dogmático.

Lo asombroso de ambos casos, tanto de Descartes como de Kant, es que esa magna empresa de desvinculación e independencia de la filosofía respecto del área dogmática¹⁰⁰ de la religión, parte del intenso respeto hacia ésta; por ello mismo ambas

⁹⁸ Nació René Descartes en La Haya, 1596, y falleció en Estocolmo, 1650. Su personalidad es de enorme importancia por sus versátiles aportaciones a la filosofía, lógica, matemáticas y física. Desde su mentalidad metódica y sistematizadora se acopió también una interesante extensión al estudio teórico de la música de su tiempo.

⁹⁹ René Descartes: *Compendio de música*; traducc. de Primitiva Flores y Carmen Gallardo, Madrid, Editorial Tecnos, S.A., 1992.

¹⁰⁰ Es muy complejo y sutil el grado de intersección con que se entrecruzan diversos aspectos fundamentales de la cultura. Constantemente no se atiende establecer una lógica y razonada disección entre sus componentes; por el contrario, en vez de incidir honradamente en esa difícil función analítica, más bien se atiza, en demasiados casos, el fuego de la confusión bajo intereses muchas veces inconfesables. De una parte está la soberbia (base generadora de todo lo viciado). Por ella, incluso en grandes científicos, se muestra una pretensión desmesurada, no meramente por el afán de conocer (legítimo y absolutamente necesario) sino, más allá de ello, por el vanidoso prurito de mostrar ante la sociedad que se ha resuelto la incógnita perseguida en la investigación cuando, verdaderamente, en cualquiera de las directrices científicas, cuanto más se avanza en ella, tanto más denso y complejo se muestra el respetivo problema; de modo que, tras tumbar un pino, aparecen cien detrás de él...Ése es el irónico “premio” de la investigación, tanto más áspero y agri dulce cuanto con más honrado y denodado ahínco se había encauzado... Ésa es la verdad, la grandeza y el dolor de la ciencia. Pero es que, además, eso mismo es, de

salen fortalecidas en su respectiva y deslindada autonomía. No obstante, no será esto del agrado de algunas personas puesto que desde esa desvinculación advierten y temen el menoscabo de determinados “intereses creados”, precisamente por parte de quienes, en demasiadas ocasiones, “confunden” el hecho de servir a la iglesia por el de servirse de ella...De ahí precisamente la simbólica frase¹⁰¹ de don Quijote: “¡Con la iglesia hemos dado!” que, aunque emitida de manera eufémica y reticente, es de muy simbólico y sugerente significado.

En ambos casos, en Descartes y en Kant, la potenciación del racionalismo no menoscaba el enorme valor que conceden al sentimiento. Precisamente el sentimiento es lo que, en criterio de Kant, activa y dinamiza la profunda acción analítica en la correspondiente *Crítica de la razón pura*. Sin la moción dinámica del sentimiento no se suscita ni acomete de manera adecuada la tremenda empresa del análisis racionalista. Por ello, en ningún caso cabe pensar que ambos filósofos soslayan el valor del entusiasmo que emana desde el sentimiento¹⁰².

manera directa, lo que también acontece en los que afrontan con inquietud y denuedo los diversos campos del saber: la filosofía, la ciencia, la técnica e incluso las artes. *El Quijote*, contrafigura y trasunto del propio Cervantes, es una buena muestra de esto.

En el área de la ciencia, cuando se pasa de la estricta investigación a la hipotética y aventurada especulación metafísica, se suele incurrir en tremendos problemas como el que, referido a Stephen Hawking, indicábamos anteriormente.

La investigación se debe encauzar con el mayor denuedo posible y el mayor compromiso por incidir en la verdad de cada asunto. No obstante, hay que tener muy presente que la resolución de las incógnitas que se afrontaban trae como consecuencia (inherente e ineludible) que se alcen tras ellas otras mucho mayores. Por ello el científico debe establecer un término medio entre el no acobardarse ante las tremendas incógnitas que van surgiendo y deslindarlo de aquel prurito vanidoso y soberbio de la engreída autosuficiencia. Ese compromiso del severo deslinde no es fácil ni grato; pero afecta a los diversos ámbitos de la sociedad humana. Por ello cabe considerar, aunque a *grosso modo*, los siguientes aspectos:

- En cuanto a la autoridad religiosa: el intento de confundir el dogma (que, en esencia, meramente implica el concepto de enseñanza) con la imposición de ideas, por el hecho de apropiarse en exclusiva la autoridad exegética de la revelación bíblica y deducir con ello el grado de verdad que, a medias entre la fe y la intuición natural, se advierte sobre ella.
- En cuanto a la gente en general: la confusión entre revelación bíblica, liturgia, catequesis, sacramentos, pastoral, proselitismo, devociones populares, etc., y las furibundas reacciones que, por efecto de esas burdas confusiones, se manifiestan en algunos casos de triste memoria.
- En cuanto a niveles supuestamente intelectuales, la atrevida y aventurada mezcolanza e inserción de unas áreas con otras cuando la formación y el compromiso sobre el área particular suele ser, (en demasiados casos), meramente precaria.

De todo ello deducimos que, a mayor compromiso cultural e intelectual, mayor es también la compleja necesidad de atender a una formación interdisciplinar. Pero también en ello se abre desmesuradamente el problema puesto que, si de por sí, ya es enormemente ardua la tarea de avanzar todo lo posible en el área de la propia especificidad, ¿cómo atender, además, al colateral compromiso de la formación interdisciplinar?

¹⁰¹ Aparece en el Capítulo IX de *Quijote II*.

¹⁰² La moderna neurología concede, cada vez con mayor insistencia, un valor esencial a la emoción. Ella parece ser el origen primigenio de una serie de reacciones subsiguientes tras la percepción que se aporta a la mente desde los conductos de los sentidos corporales. Parece ser que se produce el enlace siguiente: Percepción→reacción→emoción→sentimiento. Incluso en los animales superiores se produce esa misma cadena de enlaces sucesivos que se culmina en el ser humano mediante la plena intelección racional.

Cabe añorar, no obstante, que en ambos casos no se haya acometido un estudio intenso sobre el valor del enlace de la emotividad-sentimiento y la consiguiente influencia por la que, precisamente desde este binomio, se potencia la creación de la obra artística. En todo caso, con René Descartes se da, al menos, un estudio específico sobre la música que, obvia y lógicamente, se establece en el más puro ámbito racionalista; pero, al menos, desde este estudio se nos muestra en buena parte la idea que de la música se tiene en esa época, precisamente de plena coincidencia histórica con la del propio Cervantes.

Teoría y práctica caminaban por senderos muy distintos en esa época. No obstante, más radical diferencia se establecía todavía entre el manifiesto sentimiento implícito en aquellas sencillas cantilenas del canto llano en la época de San Agustín y las respectivas consideraciones teóricas coetáneas; éstas eran asépticas y estrictas respecto a la emotividad del mensaje musical; se centraban exclusivamente en difusos y eruditos aspectos teóricos y en intrincadas elucubraciones, puramente numéricas y especulativas, sobre la intervalística, los grupos rítmicos, pies métricos, etc.

Precisamente en esta época del racionalismo cartesiano, en un sentido colateral (y particularmente con Francisco Guerrero, P.L. Palestrina y, sobre todo con T.L. de Victoria), se alcanzan los ideales expresivos largamente perseguidos desde el propio principio de la *Ars Nova*¹⁰³; y ello se logra sobre una disposición formal y estructural idéntica a aquella que los maestros anteriores establecían sobre el propio *motete*. Con ello se enlaza directamente con la tradición legada a éstos en cuanto a la doble vertiente de su versátil composición: en el ámbito de la composición religiosa (mediante los motetes y especialmente las misas) y en la composición profana (cultivándose el *madrigal*¹⁰⁴ desde un lirismo preciosista).

¹⁰³ Vislumbrados por Philippe de Vitry y Guillaume de Machaud pero, proyectados posteriormente por Josquin des Prés y sus discípulos.

¹⁰⁴ En la interpretación del madrigal (que es, desde su estilo profano, el directo correlato técnico del motete religioso, variando sólo el respectivo carácter del texto) se manifiesta una apreciable variedad, tanto en orden a la alternancia de solista-coro como desde el hecho de que el coro profano (de las diversas capillas reales o de la nobleza) admite ya las voces femeninas (en superación de aquel desfasado recato por el que se prohibían estas admirables voces femeninas en el coro catedralicio).

El coro madrigalista es el germen de la futura ópera (imagen directa, a su vez, de la antigua tragedia griega) que se reinstaura en Italia desde mediados del siglo XVI. La participación de las voces femeninas, tanto en constantes acciones solistas como integradas en el coro, va a ser de fundamental importancia para la versatilidad técnico-estética en el magnífico desarrollo del renacido drama teatral.

De hecho, sobre el presbiterio de algunas catedrales y de algunas singulares basílicas también se manifestaba (incluso desde el siglo X) un tipo de representación teatral pero sobre estos rígidos aspectos:

- Ceñidas siempre, indefectiblemente, a la temática religiosa.
- Desprovistas de cualquier tipo de acompañamiento instrumental.
- Con exclusión absoluta de las voces femeninas.

Todas estas características se aún manifiestan precisamente en el drama litúrgico del *Misteri d'Elx*. Sólo cabe objetar que allí, como especial salvedad (desde la influencia árabe) se acompañaban los cánticos de la Virgen y de los ángeles (de directa reminiscencia hispano-árabe) con el laúd. En cambio,

INTRODUCCIÓN. ÁNGEL GABILONDO. *NOTAS PARA UN PENSAR MUSICAL.*

El *Compendium Musicae* está dirigido a Isaac Beeckman, a quien, tras concluir la última página el 31 de diciembre de 1618, se lo remite como regalo de Año Nuevo el 1 de enero de 1619. Ese mismo día Beeckman lee el texto. (12).

Los contenidos de esta obra de Descartes muestran los conceptos teóricos que se tenían respecto a la música en aquel tiempo de entre-siglos XVI-XVII. Están densamente condicionados por aquellos criterios de ascendencia pitagórica en que se mezclaban aspectos emotivos directamente relacionados con la disposición del modo y de los diversos tipos de intervalos que desde él emanaban.

El acento en la armonía y su valor subraya el principio de la autonomía de la música y el renacer de un nuevo interés por el lenguaje musical. La consideración de la música como una ciencia, e incluso como la ciencia primera, se sostiene en los nuevos teóricos de la armonía. La búsqueda de las leyes que regulan el mundo de los sentidos y la atención al bajo continuo, capaz de sustentar la melodía destacan que aquel acento se sitúa sobre el carácter físico-matemático de la armonía. Se produce con ello una cierta supuesta indiferencia del contenido expresivo o emotivo de la música por [parte de] aquellos filósofos que privilegian el aspecto físico-acústico o matemático de los sonidos y de los intervalos. (17).

Parece ser que, efectivamente, también en esta época de entre-siglos la acción creativa va muy por delante de su correspondiente análisis teórico. Los teóricos, desde unas consideraciones físico-matemáticas, inciden especulativamente en que el poder emotivo de la música deriva de la manera específica de la disposición de los intervalos en el orden diacrónico. Pero, en realidad, eso sería tanto como fraccionar la línea melódica y reconocer el componente expresivo en sus saltos de grado cuando, verdaderamente, tal dimensión expresiva se muestra únicamente en virtud de la amplia proyección de la línea melódica¹⁰⁵ y el rango cualitativo de su peculiar tipo de diseño. Para el caso cabe considerar la enorme densidad expresiva en la obra musical de P.L. Palestrina, Orlando di Lasso y, sobre todo, de Francisco Guerrero y T.L. de Victoria.

los cantos de los apóstoles (provenientes de la liturgia franco-aragonesa sobre el canto llano) se muestran desprovistos de acompañamiento instrumental alguno, tanto en las participaciones solistas (sobre los personajes de San Pedro, San Juan y Santo Tomás) como en la conjunción polifónica de los diversos apóstoles.

¹⁰⁵ A su vez, la proyección de la línea melódica, cualquiera que sea el tipo de giro o diseño, siempre viene directamente condicionada por el correspondiente tipo de disposición modal. Esto se tenía muy bien asumido en la cultura helénica, de ahí la variedad de sus modos en que a cada uno de ellos se reconocía un tipo muy diferente de peculiar efecto psicológico.

Cervantes, conocedor de la música culta de todos ellos, extiende, también por esta época, la admirada consideración hacia la facultad expresiva de la música en determinados tipos de géneros menores.

Parece abrirse un abismo insalvable por [parte de] cualquier filosofía del arte, ante la inviabilidad de establecer un enlace, una ligazón, entre las condiciones de posibilidad de lo bello y la naturaleza concreta de los sentimientos estéticos. Incluso ha llegado a señalarse que, por tratarse de planos diferentes, ningún método nos permitirá acceder a la individualidad de los juicios del gusto, por lo que sólo cabrá sentir, con Descartes, las insuficiencias de una estética que, en esta medida, habría de ser formalista. (26).

El carácter de la obra y su relativa claridad de manifestación es, probablemente, el más adecuado nexo posible para establecer la relación entre la estética general y “los juicios del gusto” que, como es bien lógico, varían según la capacidad emotiva y el nivel intelectual de cada persona.

La diversidad armónica y armoniosa de la música, la peculiaridad de cada placer que soporta la singularidad de todos y cada uno de los sentidos, sostiene, y recíprocamente confirma, el carácter irreplicable no sólo de cada existencia individual, sino incluso de cada momento plagado, quizá, de instantes inconmensurables. La vida estética no resulta más invisible que la vida propia. El hombre encuentra el arte “en la particularidad de su existencia individual; allí donde su memoria, su imaginación, su gusto están constituidos por el comercio directo y permanente con esta particularidad”¹⁰⁶. Pero precisamente “a toda tentativa de elucidación del arte, esta unión del sentido y del entendimiento, de la facultad de percibir y de la facultad de juzgar se opone la opacidad del hombre concreto”. (27).

En todo caso, la obra artística musical establece el punto de encuentro entre el creador y el oyente destinatario. Las posibilidades de coincidencias entre ambos vendrá determinado por el conjunto de las afinidades de muy diverso tipo: nivel intelectual, ámbito cultural, capacidad de intensidad emotiva... A todo esto se suma aún la diferencia de época y de edad que separan al creador del oyente. En todo caso, los componentes de calidad y de emotividad de la obra serán el más firme garante de que ésta pueda suscitar atracción, interés y afectividad en cualquier época posterior. Como ejemplos analógicos cabe citar, entre tantos, las obras pictóricas de *El descenso* de Van der Weyden y *La Anunciación* de Fray Angélico... Y, entre tantos autores geniales..., las obras del Greco, Rubens, Velázquez, Van Gogh o Sorolla... ¿dejarán, acaso, impasible a cualquier hombre de cualquier época venidera?

¹⁰⁶ Ángel Gabilondo acopia aquí una cita de D. Revault d'Allones y su obra: *L'esthétique de Descartes*, insertada en la *Revue des Sciences Humaines*, nº 61, enero-marzo de 1951, pág. 55.

Se ha insistido en las dudas sobre la capacidad para aprender a cantar del propio Descartes. Se discute sobre si es falta de experiencia o de oído. Pero conviene no olvidar, por otro lado, su enorme amor por la música, su interés por las clases y modalidades de danza, su conocimiento personal de diferentes academias de baile, incluso su composición de un libreto de ballet en los últimos años de su vida, titulado *Naissance de la Paix*. (34).

Cualquiera que vaya a ser la especialidad instrumental de un intérprete y por grande que sea su grado de magistral capacidad interpretativa, siempre será de enorme importancia que posea una estimable capacidad para el canto (aunque esto, obviamente, depende directamente de las facultades naturales, innatas). Otra cosa muy distinta es que una persona con reconocidas dotes musicales, incluso para el canto, pueda dedicarse a la interpretación lírica si no posee la amplia suma de las diversas condiciones fonéticas (especialmente un bello timbre y una amplia potencia) que para ello se requieren.

Al director de orquesta, especialmente en la concertación de la obras sinfónico-corales, le es indispensable cantar con cierta frecuencia, aunque sean breves y muy lacónicas muestras, —en determinados contextos de algunos pasajes muy significados por cualquiera de tan gran cantidad de aspectos—; pero..., ¿cómo cantar si no se posee una voz¹⁰⁷ medianamente adecuada o, cuanto menos, una aceptable afinación¹⁰⁸? Cervantes atribuye a Don Quijote (en un contexto de *QUIJOTE*, II, xLvi) la cualidad de vihuelista e incluso de cantante con aquella expresión “con ronquilla, pero entonada voz”. En su caso, no sabemos qué tipo de aptitud musical pudo tener el propio Cervantes y cuál pudo ser su particular facultad fonética.

Incluso hay un espacio para la disonancia. Descartes es menos severo en su lectura que ciertos teóricos de la antigüedad o del Renacimiento. Las luchas que dividían a los teóricos musicales de la segunda mitad del siglo XVI sobre si la cuarta era o no consonancia o debía ser “arrojada” al seno de las disonancias, con la novena y la séptima, y la actitud abierta, incluso a favor de la tercera, verdaderamente rehabilitada físicamente por Descartes, no hacen sino confirmar su posición, argumentada, en razón del punto de vista rítmico y melódico. (37).

¹⁰⁷ La voz es un don innato de la persona, por tanto, de relativo mérito para los que lo poseen con unas condiciones bien manifiestas y decorosas para atender a una subsiguiente educación fónica en el canto (en cuyo caso, el mérito únicamente estribaría en la disciplina y perseverancia sobre las específicas enseñanzas de la clase de canto); pero si se posee una voz de adecuadas condiciones, ¡cuán útil es para el coro, e incluso para la orquesta, que el director pueda recurrir algunas veces al recurso práctico del canto! Sobre esto bien puede acopiarse aquel refrán: “Más vale una imagen (en este caso, sonora) que mil palabras...”. Todo lo que pueda explicar el director ante la orquesta con las más oportunas palabras no tendrá ante los músicos tan claro efecto como una frase musical cantada con suficiente decoro.

¹⁰⁸ Decimos conscientemente “afinación” por ser éste un aspecto superior, más exigente y depurado, que el de la mera “entonación”. Sobre este punto cabe considerar como buena afinación aquella que incluso es capaz de diferenciar (a la manera del sistema afinatorio de los instrumentos de cuerda-arco) las cinco comas sintónicas de un semitono cromático respecto de las cuatro comas que median entre un intervalo de semitono diatónico.

En el criterio sobre las consonancias perfectas y, en el otro extremo, el de las disonancias absolutas, existía amplio acuerdo. El problema estribaba en consensuar un idéntico criterio para conceptuar y consensuar el grado comparativo de consonancia-disonancia en otro tipo de intervalos, especialmente en los de 3ª y 6ª mayores y menores.

El empleo de la disonancia se establecía generalmente en la línea melódica. Se manifestaba desde la nota ligada que producía un retardo esto es, un sonido disonante dispuesto sobre un acorde que, viniendo del acorde anterior, se prolongaba sobre un nuevo acorde en el que era extraña aquella nota retardada. Sobre el nuevo acorde se resolvía la nota retardada (generalmente en orientación descendente), acomodándose a la consonancia armónica del nuevo acorde.



Figura II.4. Ejemplo de retardo sobre acorde de 7ª.

RENÉ DESCARTES: *COMPENDIO DE MÚSICA.*

Tras la Introducción de Ángel Gabilondo, cuyos esenciales extractos hemos glosado, pasamos a comentar los correspondientes extractos del propio René Descartes en su singular obra musical que él titula *Compendio de música*.

Su finalidad es deleitar y provocar en nosotros pasiones diversas. Ahora bien, las cantilenas pueden ser tristes o alegres, y no debe extrañarnos que suceda algo opuesto, pues los poetas elegíacos y los autores trágicos agradan más en tanto en cuanto excitan en nosotros una mayor aflicción. (55).

Cervantes resalta continuamente la diversidad del carácter en la música según su contexto. El carácter tiene fundamental importancia pero no ya sólo en la música vocal (puesto que aquí viene ya determinado el carácter por los propios contenidos poéticos) sino también en aquellos pasajes en que aparecen referencias a la música exclusivamente instrumental. Siendo el carácter un componente de substancial importancia en el ser humano y uno de sus rasgos psicológicos más relevantes en orden a remarcar su genuina personalidad, también esto mismo acontece en la obra artística. El carácter es, por tanto, un factor de una enorme determinación.

Cabe notar cuanta densidad se implica en estas expresiones de Descartes. De hecho, tras la pretensión de deleitar en la música, se extiende sobre esto mismo el concepto de las pasiones varias y, entre ellas sobresale aquel mayor impacto estético

que sobre la persona produce la obra dramática y, especialmente, aquella de carácter trágico. Si el poder expresivo de la música deriva de su facultad emotiva, tanto mayor será aquel poder expresivo cuanto más dramático sea lo que pretenda manifestar. A mayor emotividad, mayor calado e impacto se produce en la persona. Ahí precisamente estriba el misterio de la obra trágica que, misterio que no lo es tanto a poco que se considere la natural operatividad de los ámbitos psíquicos, emotivos. De ahí el mayor peso de la tragedia y su correspondiente transvase al mundo de la música, (antiguamente dispuesta bajo el mismo recurso homónimo y modernamente, tras el Renacimiento, con el nombre de ópera). Se nota en todo ello, muy ostensiblemente, la influencia teórica de la *Poética* de Aristóteles emanada de aquellas indicaciones¹⁰⁹ del gran filósofo heleno:

Es preciso, pues, que la trama bien construida sea simple, y no compleja como afirman algunos, y que el paso no sea de la desdicha a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha.

Sobre estos conceptos cabe considerar cuán grandiosa es la obra del *Quijote* puesto que, eludiendo constantemente el desenlace trágico (recurso tan manido en Shakespeare), posee, no obstante, esa incomparable capacidad de fascinación. Ese es el prodigioso misterio por el que Cervantes, desde la envoltura de la comicidad, produce esa conmoción tan maravillosa e indeleble en el espíritu. Resulta que, meramente desde la comedia se produce en el alma un impacto singular de muy difícil explicación. Por eso no es desmesurado referirse al *Quijote* como un insondable misterio estético.

En todo caso hay que aceptar que la obra de Shakespeare es mucho más propicia para su transplante a la ópera que la de Cervantes. Eso parece incuestionable porque las leyes estéticas son inflexibles, también para el propio Cervantes. De ahí que, en todo caso, los diversos contextos de la obra cervantina casen mejor con la comedia que con la ópera. Persistir en un empeño contrario sólo suele conducir a que se manifieste una inadecuada comprensión del aspecto estético-musical de la obra cervantina, especialmente sobre *El Quijote*.

Ésa es, precisamente, la diferencia esencial, aparentemente sencilla pero de una enorme importancia, entre la comedia y la tragedia. Y a ésta concede Aristóteles una prioritaria importancia en orden a la densidad emotiva y sentimental. Así se comprendió también en las óperas italianas del Renacimiento y en esta misma línea continuó la ópera.

¹⁰⁹ Aristóteles: *Sobre lo sublime y Poética*; ob. cit., pág. 261.

Continuamos considerando sucesivos contextos de la obra de René Descartes, cuando indica lo siguiente:

Si la voz humana nos resulta la más agradable, es solamente porque más que ninguna otra es conforme a nuestros espíritus. (57).

La voz humana representa y asume la esencia expresiva de la música en la plenitud de todos los aspectos. Ella es el referente inductor, incluso técnico-estético, para la fabricación de instrumentos, especialmente los de viento. Pero es en la capacidad de manifestación emotiva de los caracteres, y en la inmensa gama de variantes expresivas que desde ello se derivan, donde la voz manifiesta esa supremacía interpretativa. Además, cabe considerar en ello estos tres fundamentales aspectos:

- La inmensa grandeza que supone el hecho de ser la persona, al propio tiempo y de manera simbiótica, instrumento e intérprete desde su mismo cuerpo.
- La maravillosa facultad estética de poder interpretar poesía-música simultáneamente, también desde el fenómeno de simbiosis entre palabra-sonido. Por eso mismo el canto es el más espléndido instrumento y, a su vez, el que requiere dotes más específicas; pero, al propio tiempo implica también la mayor problemática en su compleja acción interpretativa.
- En todo caso cabe incidir y advertir sobre el hecho de que, una vez establecida la fusión de poesía-música, el problema puede advenir (tanto en el canto coral como, sobre todo, en el lírico) por una falta de valoración del texto literario respecto de la música.

Generalmente se selecciona para la adición musical aquel tipo de poesía de especial calidad y manifiesta belleza, hasta el punto de que, en algunos casos, no se puede determinar qué es más deleitable en los dos componentes de esa fusión, si la música o la poesía sobre la que aquélla se ha fusionado. Por tanto, el intérprete debe mostrar un intenso cuidado y un singular esmero en la realización fonética del texto¹¹⁰.

¹¹⁰ Precisamente el esmero en la pronunciación, además de realzar la significación del texto, favorece de manera extraordinaria el recurso técnico de la impostación, que tan decisiva es en la emisión sonora, fonética. Como vemos, hasta en la propia realización empírica del canto, en la fusión simbiótica de poesía-música, la una recurre constante y mutuamente en favor de la otra. Por ello es tan importante la pureza prosódica del texto poético en la acción del canto.

Para el caso cabe citar al gran barítono Vladimiro Ganzarolli (Venecia, 1932, Piamonte, 2010). Sobre él indica Justo Romero en el periódico *El Mundo* (miércoles, 20 de enero del 2010, página 24) las siguientes consideraciones:

Ese fondo cultural de sabiduría —tan inusual en el ámbito de la lírica— se reveló enseguida en sus incisivas interpretaciones, en las que cada palabra, cada frase, constituía un hermoso e

Somos impulsados, de forma natural, por la Música: pues es cierto que el sonido agita todos los cuerpos de alrededor, como se advierte con las campanas o con el trueno. [...] El sonido golpea con mayor fuerza nuestros espíritus por los que somos provocados al movimiento. De donde se concluye que también las fieras pueden danzar al compás si se les enseña y acostumbra, porque, para ello, solamente es necesario un impulso natural.

Sin embargo, por lo que se refiere a las diferentes pasiones que la Música puede provocar en nosotros según la diferente medida, opino que, en general, una medida más lenta provoca en nosotros movimientos lentos, como languidez, la tristeza, el miedo, la soberbia, etc.; en cambio, una medida rápida produce pasiones más vivaces como la alegría, etc. [...] Una investigación más precisa sobre este tema supone un conocimiento más profundo de los movimientos del alma. (64-65).

La palabra poética se manifiesta desde la acción fonética, necesariamente sonora. Un mayor énfasis dispuesto en la recitación poética alza a ésta al elevado plano de la declamación. Tras ésta aparece ya la acción del canto que implica la manifestación sonora en su máximo grado, tanto de sonoridad como de afinación, expresividad y esmero respecto a la pronunciación del texto poético. El ritmo y el movimiento reglados suscitan e impelen la danza como módulo estético anexo.

Cabe considerar que el niño baila instintivamente. Y lo hace de manera admirablemente asociada al carácter y tipo de música que suena, de modo libre pero absolutamente automático e instintivo.

El conjunto de estas expresiones por las que el tipo de música incita instintivamente al movimiento corporal es un claro indicativo de la amplitud estética de la música. En vez de replegarse sobre sí misma, en vez de segregarse de todo tipo de intencionalidad comunicativa (como pretenden de manera irracional determinados movimientos vanguardistas) la música se expande y abre, de la manera más admirable y natural, sobre una amplia área de directas influencias, entre ellas la danza. La honda expresividad y deleitable plasticidad difícilmente puede conferirles ala danza aquel tipo de música serialista que ha perdido radicalmente el carácter.

El “conocimiento más profundo de los movimientos del alma” hace referencia a la constante aspiración expresiva que desde la partitura intenta suscitar el compositor. Éste es, probablemente, uno de los mayores afanes en la creatividad compositiva,

inteligente cauce de expresividad y de profundización en el aspecto musical y teatral de sus personajes.

Cabe indicar sobre esto la enorme importancia de la formación universitaria de este cantante. Desde ello se deduce que todo en la vida tiene una relación de causa-efecto. Todo se entrelaza; todo es reversible y condicionante en la realidad práctica, de una u otra manera. Por ello mismo, en las magistrales interpretaciones líricas del gran tenor Plácido Domingo, también se manifiesta su gran sentido sobre la comprensión de la obra y el enorme verismo con que efectúa su densa y versátil teatralidad sobre el escenario. Todo ello es el efecto de unir a sus portentosas cualidades de cantante, aquellos estudios completos de Composición y de Dirección de Orquesta efectuados en su etapa académica.

manifestado también en el ámbito puramente instrumental. La lindeza y exquisitez de la poesía impele y encauza la inspiración creativa del compositor. Pero ese “conocimiento más profundo del alma” no alcanzará su plenitud cualitativa hasta la creatividad de Verdi y Puccini en el ámbito operístico. En el ámbito sinfónico se producen admirables aportaciones en este sentido (de muy difícil superación), especialmente en el sinfonismo del siglo XIX y principios del siglo XX.

Precisamente esa constante aspiración expresiva de la música constituye el núcleo de su genuina esencia. Y al ser precisamente el núcleo de su esencia, la reporta a aquella básica intersección en la que confluye con la poesía, manifestándose ambas, allí mismo, hermanas e hijas del mismo fenómeno de la comunicación. El resultado de la simbiosis es la aparición del fenómeno estético de la melodía:

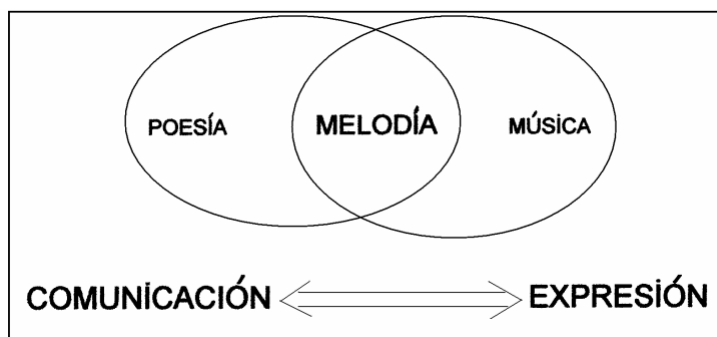


Figura II.5. Encuentro de poesía—música en el ámbito de la comunicación.

Ése es su punto de partida y, al propio tiempo, el punto a donde retornan constantemente con suma facilidad. Desde allí parten y se bifurcan, pero también hacia allí mutuamente se reclaman hasta fundirse, de nuevo, poesía-música, mediante el maravilloso fenómeno de simbiosis estética que es la melodía manifestada mediante el canto.

Esta diversidad puede considerarse principalmente en tres formas: sea en los sonidos que se emiten al mismo tiempo por diferentes cuerpos; sea en aquellos que son emitidos sucesivamente por una misma voz; sea, finalmente, en aquellos que se emitan sucesivamente por voces o cuerpos sonoros diferentes. A partir de la primera forma se originan las consonancias; de la segunda, los grados; de la tercera, las disonancias, que son más afines a las consonancias. Por lo cual está claro que la diversidad de los sonidos debe ser menor en las consonancias que en los grados: porque, evidentemente, aquélla cansaría más al oído en los sonidos que son emitidos al mismo tiempo que en los que se emiten sucesivamente. Otro tanto cabe decir, en proporción, de la diferencia de los grados con las disonancias que son permitidas por relación. (66).

Aunque la melodía tiene la facultad casi exclusiva de manifestar el carácter en sus diversas vertientes, la armonía también contribuye decisivamente a rubricarlo, especialmente desde la constitución de los acordes según el tipo de modo que rige en cada momento y con el importante resorte del juego alternante de consonancias-disonancias de cada acorde.

A partir de esta figura se ve claramente que, con razón, la octava se llama diapasón; porque contiene en sí todos los intervalos de las otras consonancias. (75).

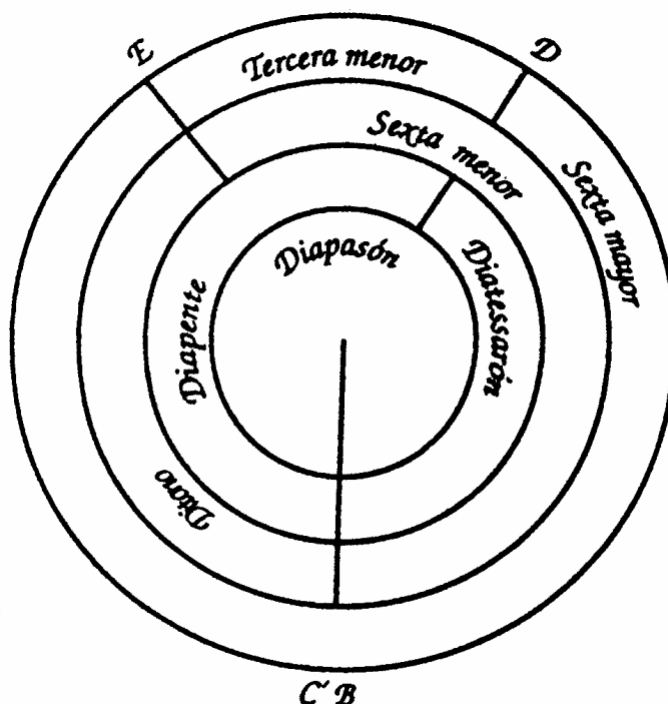


Figura II.6. René Descartes. *Compendio de música*, pág. 75

Desde el fenómeno físico-armónico se detecta la preponderancia de la octava desde la misma base de la resonancia física del sonido generador. También ahí, en el más estricto ámbito de la física, rige el orden y la jerarquía. Precisamente los demás sonidos que completan el acorde perfecto mayor (quinta y tercera) son los que en el fenómeno físico-armónico están más próximos a esta resonancia natural del sonido básico generador.

La perfección de una consonancia no depende solamente de lo que es, considerada en sí misma cuando es simple, sino que esta perfección depende también de todos sus armónicos. La razón de esto es que jamás se puede oír una consonancia tan completamente sola, que no se escuche la [correspondiente] resonancia de su armónico. (79).

Descartes establece aquí una directa referencia al fenómeno físico-armónico que fue la base especulativa físico-matemática en la teoría de la música, iniciada en la antigüedad helénica con el propio Pitágoras.

El ditono¹¹¹ y la sexta mayor son más agradables y más alegres que la tercera y la sexta menor; esto ya fue observado por los prácticos, y [esto] puede deducirse fácilmente. (82).

Descartes funde aquí el sentido del agrado con el de la alegría. En todo caso sí que parece bastante objetivo que los intervalos de tercera y la sexta mayor producen en la psique la sensación de que son más “alegres” que esos mismos intervalos en su dimensión menor. En cambio, el factor de agradabilidad es ya cosa muy diferente, subjetiva y compleja. No obstante precisamente esa diferencia, especialmente en la tercera menor, es la que produce sobre ella ese aspecto, objetivo e innegable, de tristeza o, al menos, de menor efusividad que el de tercera mayor. Casualmente es éste un hecho que puede valer para atender, al menos desde un concreto enfoque, a la diferencia entre lo objetivo y lo subjetivo, considerándolo desde estos dos puntos:

- Parece objetivo que los intervalos de 3ª y 6ª mayor son de carácter más alegre; por tanto, no poseen aquel mismo grado de tristeza que esos mismos intervalos en dimensión menor.
- Otra cosa es que agrade más el carácter alegre o triste de uno u otro tipo. Ése sería el componente subjetivo, distinto de aquella objetividad por la que el intervalo mayor posee un carácter más alegre que el menor.

Es un hecho de verdadera amplitud objetiva, desde la constatación emotiva, el que los intervalos llamados menores producen automáticamente una cierta sensación de pena o de tristeza. El intervalo menor, al contraerse en sí mismo se muestra como la directa imagen simbólica por la que, en determinados situaciones de tristeza, temor o melancolía, parece como si el ánimo se contrajese. Por ello aparece esa sensación psicológica (incluso psicofísica) de contracción, compunción o retraimiento. En todo caso cabe ver en esto una directa imagen analógica del ámbito psicosomático.

Es admirable el hecho por el que la disposición de los intervalos, tanto en el orden armónico (vertical, simultáneo y sincrónico) como en el orden melódico (horizontal, sucesivo y diacrónico) se advertía con plena objetividad en aquella época. Por ello mismo Cervantes advierte inmediatamente en cada tipo de música el carácter derivado y correspondiente de todo ello. En cambio, un componente tan esencial como el carácter (de tan fundamental importancia para la composición musical) se pretende

¹¹¹ Con esta palabra, “*ditono*”, se designa el intervalo de tercera mayor.

anular¹¹² desde el despotismo irracional de la música atonal. ¿Es ése el progreso “vanguardista” de la modernidad, que desprovee a la música precisamente de uno de sus esenciales valores, dentro de los elementos básicos y expresivos, como es el carácter?

Los grados no son otra cosa que un medio entre los términos de las consonancias para moderar su desigualdad, y no tienen por sí mismos suficiente dulzura para poder agradar a los oídos, sino que son considerados sólo en relación con las consonancias. (87).

Precisamente en el uso conveniente y la adecuada alternancia entre consonancia-disonancia estriba la buena práctica del arte musical. Pero si se elimina sistemáticamente cualquier atisbo de consonancia en la arbitraria disposición de los 12 grados de la escala dodecafónica, ¿qué queda sobre la libertad de aquella flexible y versátil alternancia?

Es evidente que en esa maniobra irracional, pretendidamente estética (estética confundida y desorientada, en todo caso) no existe referencia al pasado ni proyección de futuro. Cabe considerar en esto a Aristóteles cuando formula¹¹³ los siguientes interrogantes:

Será hermoso para nosotros que, cuando estemos trabajando en algo que exige elevación y grandeza, nos hagamos, en nuestro fuero interior, preguntas como éstas: “¿Cómo lo habría expresado, en su caso, Homero? ¿Cómo le habrían dado su toque de sublimidad un Platón o un Demóstenes?

¿Se podrían hacer los cacofónicos del atonalismo estas mismas preguntas pero referidas a T.L. de Victoria, P.L. Palestrina, J.S. Bach, W.A. Mozart, L. von Beethoven, P.I. Tchaikowsky, R. Wagner, G. Verdi, G. Puccini M. de Falla o I. Strawinsky? ¿Creen que tan sólo uno de éstos hubiera aprobado tan descomunal desorientación estética?

Estas últimas disonancias deben ser evitadas en relación, al menos, cuando se hace una música lenta y poco puntillosa; pues en la muy pormenorizada y que se canta con rapidez no tiene el oído el reposo necesario para advertir el defecto de estas disonancias. (101).

Es verdaderamente admirable la manera con la que Descartes cala e incide en este sutil aspecto del ámbito puramente psicológico. El *tempo*¹¹⁴ es un factor muy

¹¹² En todo caso, aunque no se pretenda intencionadamente anular el componente del carácter, ya se encarga la propia disposición atonal de anularlo con absoluta y total radicalidad.

¹¹³ Indicado en su obra *Sobre lo sublime y Poética*; ob. cit, págs. 119-121.

¹¹⁴ En el argot musical lo denominamos desde el vocablo italiano de *tempo*, entre otras cosas, para evitar algún tipo de confusión de referencias meteorológicas desde la palabra tiempo.

condicionante, de enorme poder determinativo y denso calado psicológico en la interpretación de la obra musical. Esto debe preverlo adecuadamente el compositor pero también el director de orquesta en sus análisis y todo intérprete solista en general. En principio el tiempo¹¹⁵ es un factor imperativo (aunque de valor relativo) en la labor creativa que el compositor ejerce sobre la acción gráfica de la partitura; pero en cambio, en la interpretación pasa a ser el tiempo una condición necesaria¹¹⁶ (junto a las otras condiciones de frecuencia, amplitud y timbre) para la manifestación empírica del sonido y, sobre todo, del discurso musical. El tiempo, que únicamente atañe a un aspecto elemental, puramente físico para la manifestación del sonido (pero que, desde la creatividad gráfica sólo tiene una representación virtual, imaginativa...) pasa a ser enormemente determinante sobre la inflexible progresión discursiva de la interpretación práctica, sonora.

El concepto del compositor sobre la partitura debe implicar y prever la consideración sobre el grado de *tempo*. Por ello mismo, rara vez se corresponde un tejido contrapuntístico complejo e intrincado con un *tempo* rápido; más bien los *tempi* rápidos y resueltos se corresponden con un tipo de textura sinfónica bastante clara. En cambio, los *tempi* lentos y relajados permiten una densidad armónico-contrapuntística más trabada y compleja, precisamente porque la mente permite acopiar e instalar en la memoria un tejido más tupido que si éste se manifiesta mediante un *tempo* más rápido. Con ello se demuestra que la mayor parte de los compositores discernen y entienden perfectamente el funcionamiento de los ámbitos intelectivos e intuyen, además, la compleja actividad de la mente y su dimensión psicológica. Esto mismo debe tener muy en cuenta, especialmente el director de orquesta y el intérprete solista (que actúa con la orquesta como concertista) dado que para este conjunto tan heterogéneo se destinan obras¹¹⁷ de enorme complejidad en muchos casos.

¹¹⁵ Aunque en su teoría de la relatividad Albert Einstein correlaciona el tiempo con el espacio, el tiempo no es una necesidad ontológica en el sentido puramente físico, al menos del mismo rango de necesidad que el espacio; y mucha menor categoría de necesidad tiene aún todo tipo de contingencias que se desarrollan eventualmente en el propio tiempo. Otra cosa muy distinta es la medición de velocidad de desplazamiento de los cuerpos celestes en el espacio sideral. Todo el conjunto de hechos que se manifiestan en el espacio a través del “tiempo”, tanto desde la actitud del hombre, volitiva o inconsciente, como la irracional e instintiva de los seres orgánicos y los propios fenómenos meteorológicos y cósmicos, no cabe pensar que pudieran ser apreciados (estos es, repetirse) de la misma manera en que se produjeron en su contexto histórico si se superara la utopía física de poder viajar retrospectivamente a través del túnel del tiempo.

¹¹⁶ Esto es, el tiempo pasa a ser entonces, sobre la interpretación, un factor plenamente condicionante.

¹¹⁷ Sobre este hecho es muy importante tener en cuenta que el momento o instante se conceptúa psicológicamente sobre 3 a 4 segundos; de esta manera, lo que era “presente” es ya, después de tan sólo tres segundos, mero “pretérito”. Entra ahí en juego la facultad psíquica de la memoria sin la cual la obra perdería todo tipo de coherencia puesto que sólo sería una constante e inconexa suma mecanicista de diminutos períodos cuando no, únicamente de grupos rítmicos y pies métricos. Por otra parte, toda aquella enorme y compleja riqueza del orden acústico se coarta y apelmaza desde aquel tipo de frenéticas

El *tempo* de una obra es de tendencia rápida o lenta, derivando generalmente de su carácter específico.

Un nivel de mayor profundidad y sutileza nos sitúa en un plano subjetivo de especial magnitud fenomenológica por cuanto que toda una ingente cantidad de componentes intervienen sobre la conciencia puesto que, en definitiva, en ella y desde ella se determina el adecuado grado de “velocidad” que satisface convenientemente el espíritu según cada contexto de la obra.

Nunca dos octavas o dos quintas deben ir una inmediatamente detrás de la otra. La razón por la que esto se prohíbe más expresamente en estas consonancias que en otras es porque son las más perfectas; y por eso, cuando se oye una de ellas, el oído se siente plenamente satisfecho. [...]

En la medida en que pueda llevarse a cabo, las partes avancen por movimientos contrarios. Esto se hace para conseguir una variedad mayor; pues continuamente los movimientos de cada voz se diferencian de los de la opuesta, y las consonancias se distinguen de las consonancias vecinas. Asimismo, cada voz debe moverse más frecuentemente por grados que por saltos. (103).

“Moverse más frecuentemente por grados” indica la preferencia del movimiento por grados colaterales o notas conjuntas. Se incide aquí, en la misma directriz del orden psicológico, en el efecto que producen los determinados tipos de acordes. Por otra parte, Descartes enuncia con bastante acierto las primordiales características de cada una de las cuatro esenciales voces en el conjunto polifónico. Por ello mismo extractamos sus propias consideraciones más definitorias en este sentido:

La primera y más grave de todas estas voces es aquélla que llaman *bajo*. Es la principal y debe llenar lo más posible los oídos, ya que todas las demás voces ponen sus ojos particularmente en ella. [...]

A la segunda voz, que es la más próxima a la del bajo, la llaman *tenor*. Es también la principal en su género, pues contiene el sujeto de toda la modulación y es como el nervio que, en medio del cuerpo de toda cantilena, sostiene y une los restantes miembros de éste. [...]

La [voz del] *contratenor*¹¹⁸ se opone a [la del] tenor; no hay ningún otro motivo para utilizarla en Música que el hecho de que agrada por su variedad, ya que avanza por movimientos contrarios. Suele, como la [del] bajo, proceder por saltos; pero no por las mismas razones, pues [esto] se hace solamente para conseguir comodidad y variedad, ya que está colocada entre dos voces que avanzan por grados. [...]

interpretaciones. Estas frenéticas interpretaciones (sobre unos *tempi* desmesuradamente vertiginosos) atropellan la facultad de la memoria que no puede asumir convenientemente todo un cúmulo de material sonoro que se le viene encima y que debe “ordenarse” en el cerebro para que aquel canal discursivo, lineal, se recomponga en la dimensión de mapa en la memoria, adquiriendo así la obra todo su sentido.

¹¹⁸ Esa voz de contratenor la asumían los niños cuya voz se clasificaba como de tiples segundos. Los niños, con sus voces clasificadas como tiples 1º o 2º, cumplían una esplendente funcionalidad en el coro catedralicio y en el monacal. En cambio, en el coro profano madrigalista se fueron integrando las mujeres que asumían las voces de los niños aunque manteniendo la antigua nomenclatura de sopranos, mezzosopranos y contraltos.

La *superior* es la voz más aguda y se opone a la [del] bajo, hasta tal punto que, con frecuencia, se dirigen una hacia la otra con movimientos contrarios. Esta voz debe avanzar especialmente por grados, porque, como es muy aguda, la diferencia de los términos resultaría muy desagradable si los términos que ella produce sucesivamente estuvieran entre sí demasiado distanciados. Además, en la Música puntillosa, la superior acostumbra a moverse más rápido que las demás, mientras que la [del] bajo, por el contrario, es la que se mueve más lentamente. Las razones de ello quedan claras a partir de lo anterior: pues un sonido más relajado golpea el oído con mayor lentitud y éste no podría soportar un cambio tan rápido porque no se le daría reposo para oír cada tono distintamente. (106-107).

En la época de Descartes, casi plenamente coincidente con la de Cervantes, se había logrado en Europa y también en determinados países del Nuevo Continente, (especialmente en México, Guatemala y Perú) un gran progreso en el arte de la composición contrapuntística. Era aquella una época espléndida que coronaba el consolidado Renacimiento. El ambiente cultural debía ser de notable calidad puesto que, a la égida de aquel espíritu renacentista, se iban consolidando diversas vertientes artísticas que, por otra parte, tenían aún el aliciente de ser relativamente modernas. Con la eclosión del estilo contrapuntístico (combinando sus dos bellas especies: el más antiguo homofónico y el más novedoso heterofónico) convivía aún el vetusto canto llano. Al propio tiempo aparecía también, en el ámbito laico, plenamente humanista, el vigoroso intento por reeditar la antigua tragedia griega cantada (que se llamaría, desde entonces, ópera) al tiempo que aparecían también las primeras muestras de un arte instrumental independizado de la servidumbre del coro polifónico.

Estas síncopas se suelen utilizar en las cadencias, porque agrada más lo que finalmente llega tras haber sido esperado durante mucho tiempo; y por eso, después de que se ha oído una disonancia, el oído descansa mejor en una consonancia muy perfecta o en el unísono. (109).

El uso de las síncopas, muchas veces dispuestas con ligaduras (que enlazaba y alargaba una misma nota sobre dos compases), requería una esmerada técnica en el dominio de los recursos armónico-contrapuntísticos. Se trataba de un especial recurso que, adecuadamente empleado, producía un bellissimo efecto de choque pero a condición de que se produjese la oportuna resolución del enlace de disonancia-consonancia. En todo caso, también en el nivel rítmico tenía esto un especial interés porque contrastaba notablemente con la marcha rítmica del resto de las voces.

En la obra *El rufián dichoso* (correspondiente a las *Comedias y Entremeses*) el pastelero lanza la siguiente exclamación: “¡Músico de mohatra sincopado!”. Desde esta expresión figurada se pretendía indicar la carencia de estabilidad de carácter y, también por extensión, la escasa categoría artística de esta persona a la que se insulta

de esta manera. En todo caso la síncope es un bello recurso de exquisito efecto, especialmente dispuesto en las diversas cadencias; pero difiere, obviamente, de la igualitaria marcha rítmica del resto de las voces; por eso mismo, desde esa diferencia, se establece la justificación del correspondiente impropio que acopia Cervantes en el caso citado.

II. 2.2.2. ITINERARI MUSICAL PER A DON QUIJOTE.

Artículo de de Mariano Lambea.

En todas partes, especialmente en España y en todas sus regiones tuvo gran eco la conmemoración del IV Centenario del Quijote. También en Cataluña, de donde extractamos estos comentarios¹¹⁹ siguientes, tuvo enorme resonancia el singular evento. Conviene tener en cuenta, aparte del especial aprecio que allí genera el *Quijote*, la positiva influencia producida por la estancia de la famosa pareja cervantina en aquella admirada región española.

No es lo mismo “El Quijote en la música” que “La música en el Quijote”.

El arte musical ha inspirado a menudo desde diversos pasajes y personajes de la novela, por ello un gran número de compositores a lo largo de la historia de la música han llevado al pentagrama las gestas de este caballero y las ocurrencias de su fiel escudero. En este sentido, se pueden referir desde una de las primeras obras inspiradas en el *Quijote*, ya desde el mismo siglo en que se publicó (*The comical history of Don Quijote* de Henry Purcell, 1694), hasta la más reciente que se pueda llegar a componer actualmente cuando se apaguen los postreros ecos de este IV Centenario. Evidentemente el siglo XXI continuará ofreciendo más obras para llenar el apartado “El *Quijote* en la música”. En cambio, en cuanto al otro reto, “La música en el *Quijote*”, ha estado de un lado la musicología en su vertiente académica y científica, y, de otra parte la música antigua en el ámbito social de la divulgación artística que no han querido quedarse al margen de la efeméride. Congresos, conferencias y cursos para un número muy reducido de estudiosos, y conciertos y grabaciones discográficas para un público más numeroso ilustrarán, amenizarán o recrearán la obra cumbre cervantina, pero con música de época.

Precisamente en esa otra vertiente de “La música en el Quijote” se desenvuelve nuestra tesis pero ampliándola en nuestro caso a un área de mayor dimensión, esto es, a las *Obras Completas* de Cervantes. De ahí el correspondiente título: “Cervantes y la música”. En todo caso, nuestra investigación se dispone en la vertiente felizmente inaugurada por Miguel Querol, esto es, en la directriz de intentar ahondar

¹¹⁹ Se extractan estas consideraciones que son, desde luego, muy interesantes de la revista mensual *Catalunya música*-Revista Musical Catalana, gener 2006, número 255, págs. 26-27.

Todos los artículos que se publican en esta revista se muestran redactados enteramente en lengua catalana.

en la motivación que impele a Cervantes al empleo (siempre virtual, imaginario) de la música, aunque atendiendo también, al propio tiempo y en cada contexto, a diversos aspectos técnico-estéticos del ámbito musicológico.

Continuamos con las consideraciones de Mariano Lambea y, por tanto, mostrando algunos de sus relevantes comentarios, como el siguiente:

Cervantes no disfrutó de la música en el sentido de comprenderla y apasionarse. No obstante, es evidente que, como hombre culto, la debió valorar, pero el arte musical era para él un complemento más de la cultura, y en el conjunto de su obra literaria no trasciende, ni con mucho, que la cultivase o bien que le resultase especialmente sensible. Algunos musicólogos e intérpretes de música antigua han querido ver en Cervantes incluso un intérprete de vihuela, una afirmación que carece de fundamento. En cambio, otros escritores y poetas de los Siglos de Oro sí que mostraron explícitamente sus gustos musicales: Góngora recibía músicos en su casa con los que tenía una gran amistad; Lope de Vega citó y alabó en sus poesías a compositores cuya obra conocía perfectamente, como resulta ser el caso de Juan Blas de Castro o bien Álvaro de los Ríos; y Vicente Espinel era, además de poeta, un músico de pies a cabeza. Ante estos hechos, nos hemos de preguntar por qué tanto interés musical entorno a las aventuras del “*Caballero de la Triste Figura*”. La respuesta es sencilla: porque la música de su tiempo era espléndida, formando parte de un patrimonio histórico y cultural importantísimo y merece ser conocida, difundida y valorada en la actualidad.

No conocíamos al autor de esta reseña. En todo caso nos parece muy atrevida y aventurada la expresión de que “Cervantes no disfrutó de la música en el sentido de comprenderla y apasionarse”. Probablemente ocurra aquí una de las dos cosas en esta persona: o no ha leído enteramente las *Obras Completas* de Cervantes o, de haberlas leído, no las ha meditado y entendido con la intensidad que el caso requiere. Cervantes comprende perfectamente el sentido y significado de la música, y sabe diferenciar nítidamente los muy diversos grados de caracteres como también los distintos niveles expresivos en que se manifiesta. Al propio tiempo se deduce de las constantes referencias musicales de Cervantes en sus *Obras Completas* que tenía amplios conocimiento de la música (al menos del nivel de un buen diletante); por ello parece verosímil que, además, disfrutaría con ella de manera intensísima.

Los musicólogos sabemos que en los siglos XVI y XVII era muy normal el traspaso constante o el intercambio de músicas y poesías. Muchos textos poéticos circulaban de compositor en compositor y se cantaban sistemáticamente “en tal tono” determinadas melodías de general conocimiento. De la misma manera, algunas poesías merecían el honor de ser objeto de más de una versión musical. Los compositores se homenajeaban entre ellos, igual que los poetas, que se citaban continuamente y se apropiaban de lo del otro, algo que en la actualidad de profundo individualismo consideramos como plagio, pero que ellos practicaban con simpática impunidad y sin mala intención. No existía el concepto de originalidad como lo entendemos en la actualidad;

componían y escribían imitándose mutuamente unos a otros, conociendo la tradición. Esta es la [principal] razón de la profusión de compositores y poetas anónimos de entonces. Era, pues, muy normal ajustar las músicas y las poesías según el momento, la conveniencia o la necesidad, por medio de una técnica denominada *contrafactum*.

En aquella época cervantina no existía esa tensa preocupación actual porque a alguien se le plagiasen; parece ser que había una mayor conciencia de colectividad y unidad social. La música, como cualquier otro arte de aquella época cervantina, estaba muy lejos de tener la consideración elitista de la actualidad, el exacerbado individualismo y el marchamo de personalización egoísta de la obra. Todo, y no sólo la música, tendía a la sencilla consideración de oficio digno y decoroso más que al concepto de arte singular y elitista. Por otra parte ya hemos indicado que, según los testimonios de la época, existía un intenso y solidario concepto de la sociabilidad.

II. 2.2.3. LA MÚSICA EN EL QUIJOTE. Artículo de José-Ignacio Díaz Hellín

La efeméride del IV Centenario del Quijote provocó una admirable concienciación sobre la genial obra de Cervantes. Referida a la música y, precisamente con el título “La música en El Quijote: “donde hay música no puede haber cosa mala”, José-Ignacio Díaz Hellín Escobar elaboró una reseña¹²⁰ de notable interés aun dentro de su lacónica extensión. De ella efectuamos unos relevantes extractos:

El texto cervantino nos ofrece un sorprendente recorrido por la terminología musical, a lo largo de más de ochocientas citas; más numerosas en la segunda parte que en la primera, en las que se incluye un amplio inventario de instrumentos, danzas, formas poético-musicales, así como términos relacionados con la práctica instrumental y compositiva del momento.

Lo interesante de este conjunto de vocablos radica en la utilización que de ellos hace el autor, con los que describe distintas manifestaciones musicales de su época escenificadas en ventas, palacios, caminos o fiestas. La selección de términos, su ubicación dentro de un contexto concreto y la precisión en su utilización nos hace pensar, por una parte, en la afición de Cervantes por la música de su tiempo y, por otra, en sus conocimientos sobre el tema con un bagaje musical amplio, al menos en cuanto a conceptos teóricos se refiere.

Adentrándonos en la obra vemos que entre las citas musicales que aparecen, la mayoría de ellas están dedicadas a instrumentos. Si realizamos una clasificación de los mismos tomando como criterio la función que desempeñaban, podemos agruparlos en bélicos, pastoriles, festivos, aristocráticos y acompañantes del canto. (37).

¹²⁰ Dispuesta en la revista *QUIJOTE*, editada por el Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias. Abril 2005, Nº 164, págs. 37-40.

Efectivamente, son abundadísimas las citas sobre referencias musicales que se muestran en *El Quijote*; pero el número de ellas aumenta cuantiosamente si consideramos su extensión sobre las *Obras Completas*, como ocurre en el caso de nuestra tesis. Especialmente los contextos de *La Galatea* se manifiestan mayoritariamente sobre un puro y constante ámbito musical. Cervantes apura y exprime al máximo las referencias musicales. En sus *Obras Completas* todo tipo de instrumentos de la época, distintas formas musicales, diversos personajes músicos y enorme variedad de ambientes, estancias y situaciones encuentran su oportuno contexto para manifestarse adecuadamente, salvo en el caso de *La Galatea* en que todo ello se muestra desde un evidente exceso.

Tanto en los prolegómenos de nuestra tesis (Presentación e Introducción) como en el transcurso de su desarrollo insistimos en que en aquellos contextos poéticos en que parece que las facultades expresivas llegan a su límite, Cervantes las intenta aún impeler, ampliar y elevar mediante el recurso de la música. Pero, además de esto, también en multitud de ocasiones recurre a la música a la menor oportunidad sobre la que ésta se muestra medianamente justificada.

Son muchas las alusiones que aparecen en cuanto a los efectos de la música para despertar sentimientos humanos. El poder de la música para provocar las emociones más diversas ha sido motivo de estudio en todas las épocas. Aristóteles distingue entre melodías moderadas, entusiastas, tristes y relajadas. El pensamiento musical griego profundiza en este hecho y atribuye a la música una doble vertiente: la de crear buenas cualidades en los oyentes, o derivar en un aspecto más sensual, que genera estímulos que llevan a excesos de conducta. En este mismo sentido ambivalente se pronuncian los filósofos medievales San Agustín y San Isidoro de Sevilla. (39).

No sólo Aristóteles, también Platón¹²¹ sistematiza con detalle el distinto y contrastante tipo de efecto psíquico que produce en el ánimo de la mente humana la correspondiente disposición modal. Muy anteriormente también Confucio efectuaba constantes referencias inherentes al poder educativo y moral que puede ofrecer la música; no obstante, al propio tiempo manifestaba asimismo, en su extremo opuesto, su enorme influencia hacia la lascivia y la depravación.

Es el momento de la danza, del nacimiento de la música instrumental independiente de la vocal, de la ebullición de la música profana frente a la religiosidad medieval.

¹²¹ Sobre este asunto ya nos hemos referido ampliamente con anterioridad en esta Presentación.

A través de la música que él conocía, la popular, Cervantes refleja en diversos momentos la relación entre ésta y los sentimientos humanos; música que cumple, pues, funciones tan distintas. (39).

Cervantes vivió una época apasionante para la cultura. Fue aquel un contexto histórico en el que, aun dentro y a pesar de las enormes convulsiones socio-políticas: (tremenda presión y zozobra constante ante la expansión otomana, inquietante reforma luterana, nerviosa contrarreforma católica...), significados hitos culturales (propagación de la imprenta, descubrimientos y exploraciones geográficas, progresos científicos...) convergieron, no obstante, como en un áureo y trepidante crisol, diversas vertientes culturales de primer orden:

- Persistencia de los sublimes ideales de la Baja Edad Media, en que, entre otros diversos progresos de la ciencia y del arte, se van concluyendo aquellas fastuosas catedrales góticas.
- Culminación del Renacimiento que, propulsado en Italia, encuentra en España su esplendente coronación mediante el Siglo de Oro.
- Proyección de la inminente época barroca en que se continúan desarrollando, aunque por distintos cauces, los ideales neoclásicos del Renacimiento.

II. 2.2.4. ALGUNAS REFERENCIAS SOBRE INSTRUMENTOS DE LA ÉPOCA CERVANTINA

En la publicación¹²² del libro: *La música en la iglesia de Castilla y León*, correspondiente a la exposición sobre “Las Edades del Hombre”, aparece una extraordinaria y abundante muestra de organología instrumental, con especial incidencia entre los siglos XV-XVI-XVII. Cabe mencionar el cuadro de la *Coronación de la Virgen*, de 133 x 93 cms. sobre tabla al óleo, de Fernando Gallego (1440-1507), perteneciente al Museo Diocesano de Salamanca. También es digno de resaltar el cuadro de la *Virgen de los Ángeles*, de 195 x 117 cms., del Maestro de Osma, (principios de siglo XVI), perteneciente a la Capilla del Tesoro de la catedral del Burgo de Osma. Aparece una amplia muestra de fotografías de instrumentos de muy diverso tipo que se han conservado y se pueden admirar actualmente. También para esta amplísima muestra se llevaron a la exposición instrumentos procedentes de muy diversos museos. Llamaron especialmente la admirada atención una serie de

¹²² Las edades del hombre: *La música en la iglesia de Castilla y León*. León; proyectan las diócesis de Castilla y León; patrocinan la Caja de Ahorros de Salamanca y Soria y la Junta de Castilla y León, 1991.

instrumentos de tecla (virginales, espinetas, clavicordios...) y de órganos (positivos, de realejo, procesionales, etc.).

Cabe indicar que en la colegiata de San Pedro de Lerma existen dos órganos que fueron contruidos por Diego de Quijano en 1616. Tras cuidadosas restauraciones funcionan actualmente a plena satisfacción y, de esta manera, durante muchas tardes del verano se ofrecen con ellos constantes y atractivos conciertos.

Varios pórticos de catedrales y monasterios románicos y góticos son espléndidos muestrarios en piedra de la amplísima diversidad de instrumentos musicales que existían desde muy antiguo. El Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana ofrece a la pasmada admiración de quien la contempla una amplia muestra de la organología instrumental del siglo XII. De esa misma época y también con posterioridad aparecen cantidad de muestras instrumentales de ese tipo en las arquivoltas de los pórticos de diversas catedrales y templos.

La diversidad de la organología instrumental musical la refiere Cervantes constantemente en sus obras; esto induce a pensar que los instrumentos musicales se usaban ya entonces, en la Alta Edad Media, con densa prodigalidad. Durante el Renacimiento se fue perfeccionando todo aquel amplio conjunto de instrumentos que existían desde antiguo. Durante la Alta Edad Media, especialmente desde su irrupción en la península ibérica, los árabes desarrollaron profusamente un amplio conjunto de instrumentos sobre los que, no obstante, no extraían las amplias posibilidades técnico-artísticas interpretativas que desde ellos se podían obtener. De esa época existe un amplio muestrario de bajorrelieves y obras pictóricas que, aparte de ser en sí mismas magníficas obras de arte, aportan una amplísima y detallada información de los instrumentos musicales existentes en ese tiempo. Esta constante evolución instrumental propició que en la Baja Edad Media se alcanzara ya un notable grado de perfeccionamiento, según puede apreciarse en cantidad de muestras, también de bajorrelieves y pinturas, de los siglos XIV y XV.

Ya hemos indicado anteriormente que Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio efectuaron unas espléndidas pinturas sobre el presbiterio de la catedral de Valencia¹²³ en las que se aprecia el admirable grado de perfeccionamiento que los

¹²³ Siendo obispo de la ciudad de Valencia Rodrigo de Borja (futuro papa Alejandro VI) se contrató a los pintores Francesco Pagano (Nápoles) y a Paolo de San Leocadio (Regio en Lombardía) y en el año 1472 iniciaron su trabajo que se concluyó en 1481.

En cada uno de los siete entrepaños (enmarcados en las correspondientes nervaduras o canecillos de pan de oro de la bóveda del presbiterio) aparecen 7 parejas de ángeles en actitud interpretativa sobre instrumentos musicales (14 ángeles, por tanto) que ofrecen un conjunto panorámico de la amplia organología de instrumentos de aquella época. La extrema claridad y asombrosa exactitud de detalles de los instrumentos muestran una verosimilitud que descarta la invención imaginativa de los pintores sobre ellos. Eso mismo nos remite directamente a pensar que se trata de una reproducción exacta de los

instrumentos habían alcanzado a fines del siglo XV, esto es, al final del la Baja Edad Media, ¡un siglo antes de la época cervantina!



Figura II.7. Ángeles músicos. Presbiterio de la catedral de Valencia.

Sebastián García de Nardi patrocinó, sobre fines del siglo XVI la obra pictórica¹²⁴ que el italiano Angelo di Nardi efectuó en la capilla lateral derecha de la iglesia de la Asunción en el pueblo toledano de La Guardia.

modelos existentes en esa misma época. ¡Otra cosa supondría, en aquellos pintores, una enorme capacidad de inventiva sobre la organología instrumental superior hasta del más genial lutier!

Inciendiando más en la cuestión cabe pensar que estos pintores no se habrían traído desde Italia tan gran elenco de diversos instrumentos musicales para copiarlos con plena fidelidad en sus pinturas efectuadas sobre el presbiterio de la catedral de Valencia. En buena lógica cabe pensar que esos mismos instrumentos los encontrarían fácilmente en la propia ciudad del Turia y los copiarían allí directamente.

Con enorme pasmo, el 22 de junio del 2004 se descubrieron estas maravillosas pinturas de las que apenas se tenía ya vaga noticia documental sobre su existencia... Efectivamente, tras cinco siglos de haber sido pintadas, cubiertas posteriormente durante más de tres siglos en el presbiterio de la catedral e ignoradas desde el recubrimiento barroco realizado sobre ellas entre 1674-1682, al fin aparecieron radiantes ante la contemplación asombrada sobre tan singular maravilla.

¹²⁴ A la derecha (de este admirable conjunto de pinturas al fresco) aparece un grupo de ángeles tocando diversos instrumentos de viento. A la izquierda se muestra otra comitiva de ángeles que tañen diversos instrumentos de cuerda punteada y de cuerda-arco. Las excelentes pinturas, aunque en muy lastimoso estado de conservación (según constatamos personalmente), dan una idea asombrosa y verosímil del

El virginal¹²⁵ que se muestra seguidamente es el único instrumento de tecla y cuerda pinzada que conserva el Patrimonio Nacional. Este instrumento conlleva una inscripción con el nombre de su constructor, el famoso organero y clavecinista flamenco Juan Bossus (o *Hans Boss*); también aparece el lugar y el año de su fabricación: Amberes/1578. Todo hace pensar que se tratara de un importante encargo efectuado por el propio rey Felipe II. El interior de la tapa protectora está ricamente decorado con una pintura sobre tabla que muestra una bucólica escena de fiesta cortesana en un jardín palaciego. Lo singular del caso es que aparecen en la escena multitud de personajes que tañen muy diversos instrumentos; todo ello nos permite obtener una idea aproximada sobre un amplio conjunto organológico de instrumentos musicales de la época.

Esta escena es de singular importancia porque el tamaño de las pinturas, aunque relativamente pequeñas, permiten al pintor intentar ofrecer un amplísimo espacio, tanto del jardín como del número de personajes que participan en la alegre fiesta, así como de un amplio conjunto de instrumentos musicales.



Figura II.8. Virginal del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas.

El clavicordio es de suma importancia¹²⁶ como recurso de apoyo para la composición en estas épocas.

conjunto organológico musical de fines del siglo XVI y principios de siglo XVII, justamente en plena época cervantina.

¹²⁵ Es, sin duda, una de las más importantes piezas que se exhiben en el museo del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid).

¹²⁶ El compositor encuentra en el teclado una ayuda inestimable, de excepcional valor como banco de pruebas ya que, desde sus amplias posibilidades armónicas y contrapuntísticas, permite comprobar directamente los resultados que se pretenden con bastante aproximación.



Figura II.9. Clave español autor anónimo del siglo XVII. Museo Nacional de Artes Decorativas.

El clave español es de autor anónimo del siglo XVII. Se encuentra en el Museo Nacional de Artes Decorativas. La caja armónica es de madera de pino y muestra una extensión de 50 notas.

II. 2.2.5. JORDI SAVALL. MADRID. TEATRO ESPAÑOL. 1-XI-2005.

Con el título de “Deliciosa ambigüedad” se inserta en la página 30 de la revista *SCHERZO* (revista de música, Año XXI-Nº 203-diciembre 2005) la siguiente reseña referida a la actuación musical de Jordi Savall:

Dentro de los fastos del *Quijote*, Jordi Savall rindió su pequeño homenaje, presentando en concierto¹²⁷ una selección de su último disco: *Miguel de*

¹²⁷ Se refiere a la representación musical que, bajo el título “Miguel de Cervantes y las músicas del Quijote”, ofreció la Capella Reial de Catalunya y Hesperion XXI, bajo la dirección de Jordi Savall, el 1 de noviembre del 2005 en el Teatro Español de Madrid. A este sugestivo espectáculo asistimos personalmente.

Cervantes y las músicas del Quijote. Ingenioso, como hidalgo, decidió poner en música los romances y letras que salpican el texto y acompañar el conjunto con recitados extraídos del libro de Cervantes para darle un contenido narrativo al espectáculo. [...]

Se tiene que enfrentar a un espectáculo ambiguo: una mezcla de teatro y música, donde las fuentes musicales muchas veces son parciales e inexactas. Y por extraño que pueda parecer, ahí reside la riqueza y el valor de la obra: en el ejercicio de recreación tan bien tramado. La simbiosis de música y texto consigue atrapar al oyente y dotar de sentido los distintos números. [...]

De Jordi Savall queda ya poco que añadir y se hace complicado aportar nada nuevo. Hizo un brillante —y abnegado— trabajo de recuperación de fuentes antiguas y en el concierto realizó una buena labor como director y vihuelista. La Capella Reial de Catalunya estuvo sobria y elegante. Por desgracia para el elenco, la partitura no ofrecía demasiadas posibilidades para el lucimiento y quedó más de relieve el trabajo de conjunto.

Conviene efectuar aquí, sobre estos interesantes comentarios, unos puntuales extractos, dada la acertada e interesante significación de los mismos:

A. “Ingenioso, como hidalgo”.

Efectivamente, muy ingenioso y denodado hay que ser para indagar e intentar adentrarse retrospectivamente hacia aquellas épocas pretéritas para procurar revivirlas con el admirable entusiasmo de Jordi Savall y su grupo. La “hidalguía” también se manifiesta en ellos en el sentido del sincero verismo y la directa autenticidad que intentan conferir a sus actuaciones.

B. “las fuentes musicales muchas veces son parciales e inexactas”.

Es muy lógico que esto ocurra dada la carencia de referencias documentales concretas sobre la manera y los recursos interpretativos con que se manifestaba la música popular en aquella época de entre-siglos XVI-XVII. Otra cosa es la culta polifonía y las obras para instrumentos (especialmente los de tecla) cuyas partituras se nos muestran con una grafía (generalmente impresa sobre partitura o sobre tablatura) de relativa claridad.

C. “simbiosis de música y texto”.

Muchas veces nos referimos, precisamente con esa misma expresión, al maravilloso fenómeno estético que resulta de la íntima fusión de poesía-música. Simbiosis es la mejor palabra para significar la íntima unión de dos elementos que, aunque dotados de autonomía y, por ello mismo, con facultad de independencia, pertenecen ciertamente al mismo núcleo de la comunicación; por ello mismo pueden retornar y, reencontrándose, fundirse en un íntimo abrazo.

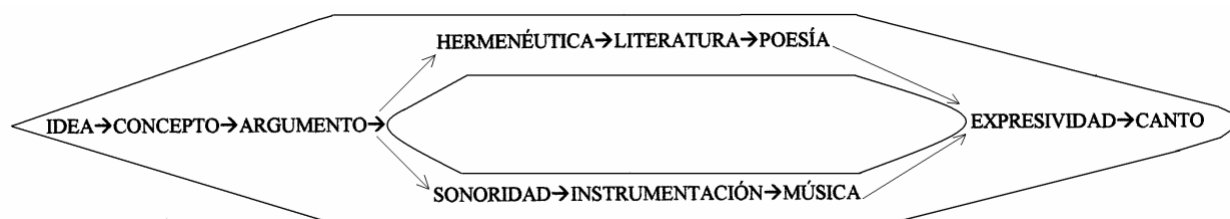


Figura II.10. Proceso decursivo hasta alcanzar el canto.

De hecho nos atrevemos a indicar que, una vez separados poesía y música de aquel común núcleo de la comunicación, la poesía posee, además de su peculiaridad denotativa (facultada desde la semántica), un cierto grado de “musicalidad” en su sonoridad y también en las equilibradas correspondencias rítmicas que se aponen en muchos casos de especial esmero poético. En cambio, la música sobreabunda en cantidad de recursos sonoros, pero carece de concreción significativa. La fusión de poesía-música aporta entre ellas una reversible y mutua compensación. Entonces se suma la sonoridad y la significación.

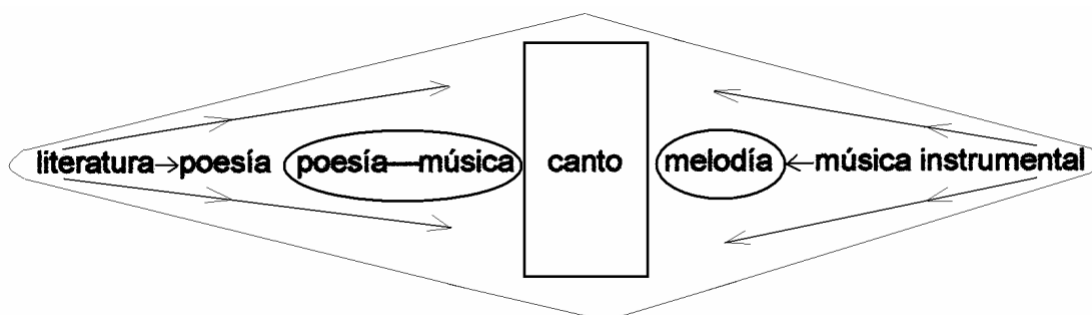


Figura II.11. El canto como idea esencial y valor primordial de la música.

Por ello mismo cuando se reencuentran y se funden la poesía y la música, se produce uno de los más admirables fenómenos estéticos del mundo del arte: el canto melódico, tanto más cuando se puede presentar en una de las tres variantes:

- Poesía-música en simbiosis dentro de la canción.
- La canción con el acompañamiento instrumental.
- Los episodios intercalados puramente instrumentales. Allí la música, según hemos indicado, habiendo prescindido del componente semántico, se manifiesta exclusivamente desde la facultad expresiva cuyo mensaje, no obstante, puede alcanzar elevadas cotas de emotividad.

D. “la partitura no ofrecía demasiadas posibilidades para el lucimiento”.

Precisamente este hecho (no sabemos si conscientemente procurado) reportó este espectáculo a un grado de peculiar verismo. Efectivamente, el hecho de haberse

intentado para el caso un especial preciosismo musical, lo hubiera apartado de aquellos visos de verosimilitud referidos a la época. Cabe pensar que, salvo aquellos casos de *La Galatea* en que Cervantes presupone un especial preciosismo en las magnificentes y virtuosísticas dotes poético-musicales imaginadas en los protagonistas, en los demás casos, especialmente en *El Quijote*, la acción musical correría, las más de las veces, a cargo de gente sencilla cuando no ruda y tosca... Pensamos que el propio Cervantes tendría una representación conceptual de esto mismo que intentamos explicar (salvo aquellos casos, insistimos, de imaginario preciosismo, ciertamente extralimitado de *La Galatea*...). Es muy cuestionable imaginar que Cervantes pudiera pensar y pretender que, aun dentro de la ficción literaria, la música que (hipotética e imaginariamente) se adosaba a sus poesías pudiera tener la recreación cualitativa de compositores de la altura técnico-estética de Orlando de Lasso, P. L. Palestrina, Francisco Guerrero o Claudio Monteverdi... Todo lo más, desde la ficción literaria, Cervantes imaginaria un tipo de facultad compositiva de sencillo nivel intermedio, cuando no, también rústico y plebeyo en muchos casos.

II. 3. IMBRICACIÓN DE VALORES ÉTICO-ESTÉTICOS EN LA OBRA LITERARIA CERVANTINA

Cuanto más elevada es la inteligencia, tanto más se aproxima la mente¹²⁸ humana a la intencionalidad suprema del Creador. Cuanto más avanza la investigación científica y técnica, tanto más obligado parece encontrarse el hombre para cooperar con el Creador en su esplendorosa obra productora. Lo mismo ocurre, como reflejo estético, con la creación artística.

Parece razonable pensar que el mensaje esencial de Cervantes es, ante todo, de plena libertad. Pero esa libertad implica automáticamente el compromiso de plena responsabilidad. A su vez, la responsabilidad tendrá tanta más legitimidad cuanto mayor conocimiento de causa procure alcanzar la persona. En esa línea ascendente, la mayor indagación sobre la correlación de causa-efecto nos sitúa en la base de la

¹²⁸ Al propio tiempo, cuanto más se avanza en el intento de la comprensión del fenómeno, tanto más se dilata y amplía la magnitud de su respectiva representación. Y ello ocurre en todo tipo de ámbitos. Por ejemplo, en aquel denso sondeo que Kant efectúa sobre la capacidad gnoseológica humana o Schopenhauer realiza sobre la dimensión epistemológica, tanto mayor sería el asombro que ellos mismos advertirían sobre la insondable complejidad del entendimiento humano. Del mismo modo cabe suponer el pasmo de aquellas personas que, desde esos potentes radiotelescopios de la actualidad, divisan y estudian el espacio al constatar las tremendas distancias de millones de años luz entre las diversas galaxias. Cuanto más densa es la investigación y más felices son sus resultados, tanto más sobrecogedor es, de manera paradójica, el campo ilimitado que aparece y se ensancha tras todo ello...

filosofía, o sea, el amor inmenso por la sabiduría. Un cauce para acceder a la sabiduría (aparte de las obras de específico tratamiento filosófico) es la literatura. Por ello mismo, el propio Aristóteles admitió en la literatura componentes implícitos filosóficos cuando indicaba lo siguiente¹²⁹:

La poesía es más elevada y filosófica que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia [únicamente] lo particular.

Verdaderamente el mensaje filosófico de Cervantes se muestra implícito a través de su atractiva obra literaria; pero hay que detectarlo mediante la minuciosa lectura y el paciente análisis sobre su obra; en ésta se alcanza la mayor cota de expresividad con el recurso de la música. Si la poesía manifiesta sinceros y profundos sentimientos, convendremos en que la fusión de poesía-música se muestra como el cauce del anhelo sublime del alma que tiende desde la emotividad y la sabiduría hacia la trascendencia.

Desde la melodía, unidos el concepto intelectual y la sensación emotiva, el espíritu parece volar libre; por ello, desde una rara sensación psicósomática, incluso el propio peso corpóreo parece impulsado de manera ascendente hacia la ingravidez con la experiencia musical. Todo parece indicar que cuanto más componente de espiritualidad posee la obra humana, tanto con mayor fuerza se propulsa hacia la verdad y la libertad. Verdad y libertad se atraen con fuerza irresistible. La verdad libera pero, al propio tiempo, la libertad compromete hacia el ansia de la creatividad, la búsqueda de la suprema sabiduría y su consecuente defensa con denuedo quijotesco. Verdad y amor a la sabiduría parecen términos correlativos e indisolubles.

Las actividades creativas del hombre, incluso las más sencillas, pueden estar revestidas de amor, con independencia de su grado de cualidad científica o técnica. Pero además del grado de bondad en la creatividad artística se advierte en ella, por añadidura, un componente de elevación espiritual. Ésta es de tanta mayor plenitud cuanto más acrisolada es la base de la libertad creativa. Sobre estos conceptos son muy indicativas las consideraciones de Stokowsky¹³⁰:

¹²⁹ *Poética*, ob. cit., pág. 249.

¹³⁰ Leopold Stokowsky: *Música para todos nosotros*, ob. cit., pág. 37.

La indicación de “libertad de reacción musical” se refiere a la necesidad ética de que el público manifieste espontáneamente el tipo de valoración que le produce la audición de una obra musical. Por ello mismo la persona no debe supeditarse ni condicionarse a ningún tipo de influencia ajena previa o ambiental; debe atender exclusivamente a lo que él mismo detecte directamente desde la audición (o análisis de la correspondiente partitura) de la propia obra musical. Esto mismo lo reafirma Stokowsky cuando indica poco después (en esta misma ob. cit., pág. 42) lo siguiente:

Existe otra razón del por qué es de importancia vital que todos respondamos a la música a nuestro [sincero] modo. El desarrollo y evolución de nuestro carácter y facultades sólo puede tener

La sinceridad de respuesta a la música ha de ser tan apreciada como lo es la sinceridad en todos los órdenes de la vida. La libertad de pensamiento en música y la libertad de reacción musical son indispensables para la verdadera cultura.

La sana y positiva rebeldía de Mozart y Beethoven se erige desde el binomio de verdad-libertad. Este binomio ético se significa y concretiza en aquel otro de ética-estética y se suscita este nuevo perfil porque entienden el arte como una amorosa donación voluntaria, no como una obligación prosaica. Si la acción creativa libremente asumida: laboral, científica o técnica, tiene un valor moral excepcional realizada con amor, la creatividad artística añade aún a ello el sublime valor de la belleza. Pero en esto se implica la exigencia de que la acción artística aparezca como una ofrenda amorosa, nunca como obligada imposición¹³¹ y menos, desde un prioritario afán mercantilista. Tras esa dimensión amorosa sólo se eleva en magnitud, aunque ya en un plano sentimental, la entrega del corazón que efectúa el auténtico enamorado y la idea de la excelsitud. Y esa entrega del corazón encuentra su más deleitable medio estético a través de la música. Ésas son, en esencia, las enseñanzas fundamentales de Cervantes en su obra literaria, especialmente desde *El Quijote*. Cabría disponer ese ascenso de valores partiendo de la experiencia sobre la propia vida (con sus vicisitudes, peripecias, diversos trances y problemas...); convergencia de todo ello hacia el área de la moral; conducción hacia la creatividad; correlación de ésta con la estética y, como coronación del proceso en la creatividad literaria, la simbiosis con la música¹³². De manera esquemática podría representarse de la siguiente manera:

lugar cuando realizamos nuestros propios pensamientos, nuestros propios sentimientos, con libertad e intensidad plenas.

Obviamente cabe entender que estas indicaciones no excluyen, en absoluto, la necesidad de una amplia preparación intelectual previa ni la conveniencia de contrastar nuestras impresiones con las de algunas personas de reconocida categoría sobre un mismo fenómeno estético, en este caso del orden musical.

¹³¹ Para el caso cabe citar la extraordinaria película “Una tumba al amanecer”, (producida por la Counterpoint en 1967), con dirección de Ralph Nelson y con Charlton Heston como protagonista principal. El argumento trata sobre la terrible peripecia de los miembros de una orquesta sinfónica de los EE.UU. de América que, en su gira artística por Europa y durante la II Guerra Mundial, caen prisioneros del ejército nazi. El jefe alemán de aquel destacamento, gran aficionado a la música pero, a su vez, con plena fidelidad a su régimen político, intenta a toda costa que el director de la orquesta, Lionel Evans, ofrezca un concierto en aquel castillo en el que están reclusos como prisioneros. Éste se niega rotundamente a ello, porque entiende que por encima de la profesionalidad, el arte es un ofrecimiento amoroso y voluntario; no obstante, ensaya con su orquesta a diario. El jefe alemán insiste en su exigencia pero el director de la orquesta sabe que si accede a ofrecer el concierto de manera obligada será tanto como claudicar al reconocer la autoridad del general, autoridad que no es moralmente legítima, sino impuesta por la fuerza. Se establece con ello una tremenda tensión psíquica entre estas dos personas de alto nivel cultural e intelectual.

¹³² La poesía está siempre presta a fundirse en simbiosis con la música. Si no nace fundida con ella, bien pronto la reclama. Y si se dispone en la dimensión del género prosístico, no tarda excesivo tiempo en

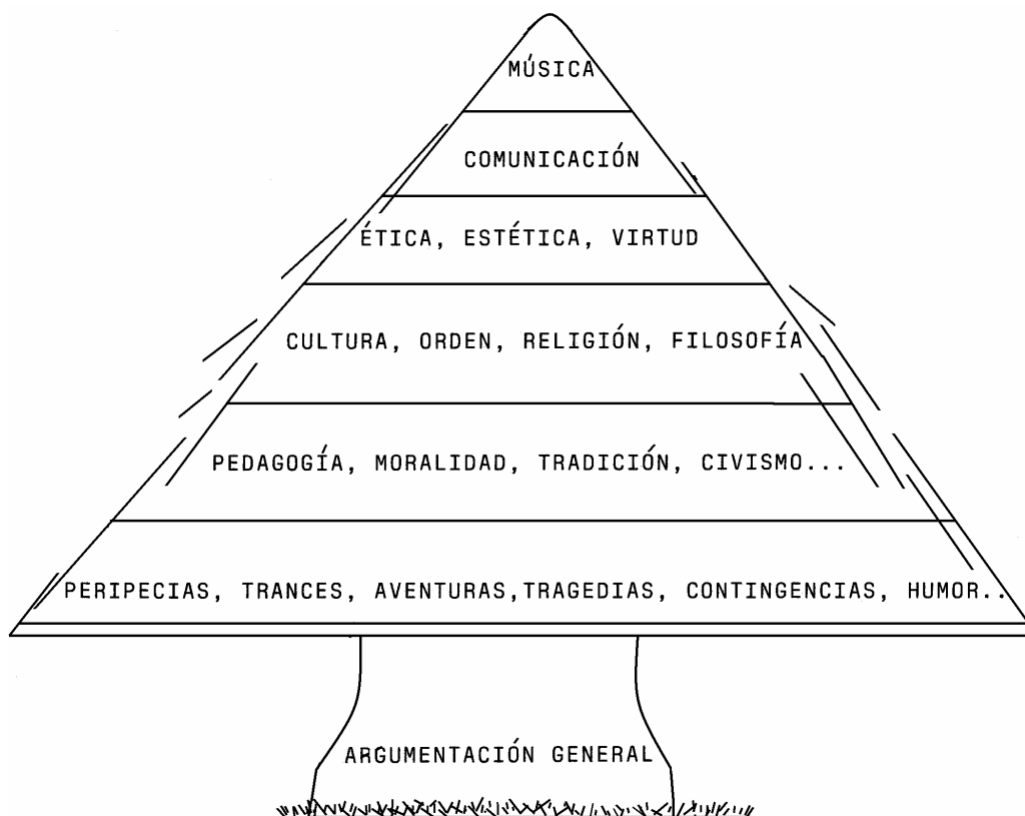


Figura II.12. Ascenso de experiencias vitales, valores morales hasta propiciar la música.

Sobre el metafórico gráfico de este árbol hay que tener muy en cuenta los tres esenciales aspectos siguientes:

1. La experiencia vital aboca a la persona noble, precisamente desde sus vicisitudes¹³³, a encauzar su vida en los valores éticos.
2. La necesidad de comunicar estos sentimientos éticos impele al artista a canalizarlos desde el conducto de la estética.
3. Tras mostrarse éstos de la mejor manera en el ámbito poético, el modo de realzarlos y sublimarlos es mediante la simbiosis con la música.

Uno de los más substanciales valores clásicos del arte ha estribado en atender a la correlación de la ética-estética. De esta manera, además de la derivación sucesiva:

reclamar aquella misma fusión en la ópera o la comedia (tras las oportunas adaptaciones, generalmente del orden reductivo, sintético).

¹³³ Hidalgo Bayal (en la entrevista concedida al suplemento *El Cultural* del periódico *El Mundo* del 24-7-2009, págs. 8-9) indica que:

La aflicción prevalece siempre sobre el cántico. Sin malestar ni pesadumbre no hay nada que contar. La felicidad es extralingüística.

verdad→sabiduría→bondad→belleza, en que un estamento parece engendrar al siguiente, en definitiva se establece una simbiótica correlación entre todos ellos¹³⁴.

El arte, desde su especial componente de belleza, se dirige a completar y consolidar los otros componentes de verdad→sabiduría→bondad, pero... ¿qué pensar cuando se discute la necesidad¹³⁵ del componente de la propia belleza en el arte?

El científico, el investigador, el filósofo, el artista... Toda mente con verdadera capacidad creativa debe disponer un ordenado esquema en su método de trabajo; pero su trabajo no tendrá densa coherencia si se descuida la interacción de los valores morales con el denuedo de aquella ilusionada creatividad. Para el caso la obra de Cervantes muestra una gradación progresiva por la que cada bloque de valores remite al siguiente. Al final, en el caso de Cervantes, aparece la música, como coronación de su ideal expresivo:

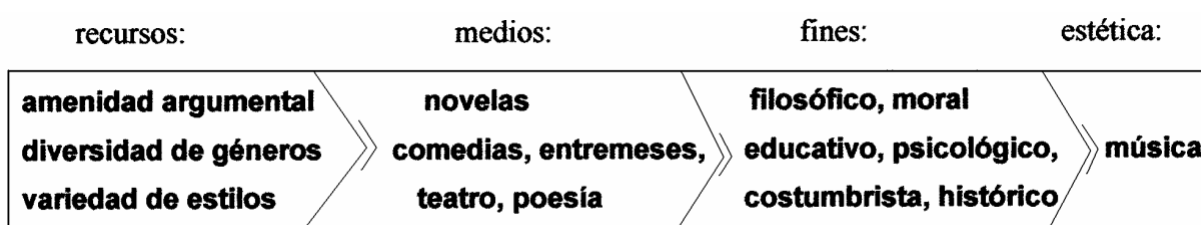


Figura II.13. Progresiva canalización hasta la aparición de la música.

Las *Obras Completas* de Cervantes son, en sí mismas, un “completo” alegato contra la actual segregación de las artes en que se desatiende su ineludible compromiso ético. Al propio tiempo parece que se quiera eludir en la modernidad la exigencia de valorar la formación por encima de la información. Precisamente en la obra cervantina se muestra una amplia información de todo tipo inherente a ambientes, costumbres y personajes de aquella época; pero tal caterva de información se supedita y canaliza siempre hacia los intereses superiores de la formación en valores éticos, tanto con mayor esmero cuando la poesía se funde con la música.

Precisamente ése es uno de los puntos esenciales que se advierten en la base argumental del *Quijote*: un exceso de información inadecuada conducen a tan honrado y honesto hombre manchego a la desorientación mental. La mala información, la lectura de libros de dudosa calidad (tan de moda entonces) lo ha llevado a la

¹³⁴ Es algo así (si se nos permite la siguiente metáfora, por cierto un tanto forzada...) de que tras la sucesiva generación: bisabuelo→abuelo→padre→nieto, el perjuicio causado a uno de éstos lo sentirían los demás como en carne propia porque, verdaderamente, son todos ellos de la misma carne.

¹³⁵ Precisamente bajo ese mismo título, *La necesidad del arte*, publicó una interesante obra Ernst Fisher (con traducción de Jordi Solé-Tura, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1993).

enajenación psíquica; pero, no obstante, permanece en él la hombría de bien que se manifiesta en todos los lances subsiguientes. Actúa como un valeroso y paciente atlante, como si sintiera sobre sus hombros todo tipo de problemas y de injusticias que pesan sobre la humanidad y que él se considera obligado a solucionar. En él parece agudizarse el sentido ético de manera extraordinaria y también, al propio tiempo, la inclinación a la belleza como consuelo para intentar aliviar tanto compromiso ético y sus dolorosas consecuencias derivadas de la envidia. Por ello mismo indica Schopenhauer¹³⁶ las siguientes consideraciones:

Mientras que la naturaleza ha establecido, en lo moral y en lo intelectual, las más amplias diferencias entre los hombres, la sociedad, pasándolas por alto, los ha declarado a todos iguales, o, para ser más exactos, ha sustituido aquéllas por las distinciones y los grados artificiales del estamento y del rango, que suelen hallarse diametralmente opuestos a la escala natural. De este orden de cosas se benefician mucho aquellos a quienes la naturaleza ha dotado pobremente; los pocos, en cambio, que fueron privilegiados por ella, reciben menos¹³⁷ de lo que merecen; por eso éstos suelen rehuir la compañía de los demás, y en las agrupaciones grandes prevalece la mediocridad.

En la ramplonería del hombre vulgar el todo se constriñe y reduce a la cicatera y raquítica parte individual; la rabiosa envidia lo contrae y lo incapacita. En cambio, en el hombre honorable la parte individual se ensancha de manera quijotesca e ilimitada y sobre ella, como sobre los grandiosos lomos de un colosal y descomunal atlante, parece llevar la dolorosa problemática del universo entero.

Las siguientes expresiones¹³⁸ de Kant tienen con esto un directo correlato:

Suponed que alguien os recomiende a un hombre, [...] de un actividad incansable que no deja pasar ocasión sin sacar provecho de ella [...] buscando un placer no en amontonar dinero o en una sensualidad brutal, sino en ampliar sus conocimientos, en el trato de las gentes escogidas e instruidas, hasta en socorrer a los necesitados.

Efectivamente, es la descripción de un hombre muy similar al que traza Cervantes para su *Quijote*. Únicamente cabe añadir que tal tipo de hombres se topan con una problemática y dolorosa existencia en medio de una sociedad materialista, hipócrita y hedonista y, sobre todo, corroída por la envidia. El conjunto complejo de verdad→sabiduría→bondad de este tipo de hombres ejemplares aboca a la

¹³⁶ Arthur Schopenhauer: *Aforismos sobre el arte de vivir*; ob. cit., págs. 187-188.

¹³⁷ Por regla general bien puede afirmarse que cuanto mayor es la categoría de la persona, tanto más marcada y más centrada sobre con él aparece la cicatería y la envidia de la sociedad y, por ello mismo, tanto mayor es el agravio comparativo que el hombre magnánimo sufre en sus sentimientos.

¹³⁸ Immanuel Kant: *Crítica de la razón práctica*; traducción de Emilio Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente; Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1975, pág. 58.

incomprensión y al dolor producido por la holgazanería envidiosa; y el dolor requiere entonces el insoslayable y esperanzado¹³⁹ consuelo de la belleza, especialmente dispuesto en la contemplación de la naturaleza y el reflejo de ésta sobre el arte en sus diversas formas, pero primordialmente en la selecta literatura y la deleitable música.

En la obra cervantina aparece la música íntimamente hermanada con un tipo de literatura que, en sus facetas de poesía y de prosa, muestra una constante línea de pedagogía plena de valores éticos. Cervantes muestra el claro mensaje por el que la música debe educar, debe formar e incluso impeler y elevar a la persona hacia los grandes valores morales, hasta incluso proyectarla hacia la transcendencia.

La música debe colaborar abiertamente con la filosofía hasta converger íntimamente con sus mismos postulados, especialmente en el orden ético-estético y moral. Ésa ha sido la constante línea desde los albores de la filosofía (Confucio, Sócrates, etc.) y de la literatura de gran nivel, como para el caso, la de Miguel de Cervantes. Pero cuando se deprava la persona y su moralidad, se intenta entonces esclavizar hasta el mismo arte, pretendiendo rebajarlo a la burda servidumbre y el vil combalache. Para el caso cabe indicar que una vez perdida o devaluada la ética, también aparece desorientada su correlación con la estética. Aunque las personas suelen tener las mismas reacciones en toda época, es probable que en tiempos de Cervantes no se diera esto con tanto desprecio, descaro y virulencia como en la actualidad. Modernamente, en el plano estético musical se ha pasado de la rica variedad a la grosera uniformidad de la cacofonía. Se ha pasado de las coherentes motivaciones tradicionales: humanas, naturalistas, filosóficas, religiosas, históricas, costumbristas... a la trasnochada provocación, el descaro, la rebeldía, el desenfreno, la contestación..., en fin, toda una cadena de banales despropósitos por los que se ha desbocado el sereno y amplio cauce de la libertad hacia la descontrolada, abrupta y estentórea torrentera del libertinaje; con todo ello se rompe aquella tradicional correlación entre ética-estética y todo parece abocarse, de manera tétrica y sombría, al fatídico entorno inmoral del “*non serviam*”. Contra ese trasnochado libertinaje que,

¹³⁹ Conviene atender a las indicaciones de San Pablo (en su *Epístola a los Romanos*, 5, 2-5) cuando expresa lo siguiente:

Nos sentimos gozosamente seguros en la esperanza de la gloria de Dios. [...] Nos sentimos gozosamente seguros en las tribulaciones, sabiendo que la tribulación produce constancia; la constancia, virtud sólida; la virtud sólida, esperanza; y la esperanza no decepciona, porque el amor de Dios ha sido derramado en nuestros corazones por medio del Espíritu Santo que se nos dio.

Desde todo esto, atendiendo a su contenido de mensaje ético, cabría establecer una sintonía y convergencia central entre gozo—belleza. Con todo esto se nos muestran imbricados dos complejos grupos de valores morales en cuyo núcleo se funde la intersección de gozo—belleza, de este modo:

Verdad→sabiduría→bondad→dolor→ /// Belleza←→Gozo /// ←esperanza←virtud←constancia←tribulación.

para colmo de cicatería, se pretende encubrir con la capa de la rebeldía, hay que oponer, precisamente, la auténtica, honrada y legítima rebeldía; esto es, hay que plantar, inhiesta y con desnudo, la auténtica rebeldía frente a los rebeldes si causa. Sobre esto cabe atender a las consideraciones de Marc Fumarola cuando expresa¹⁴⁰ lo siguiente:

La gente que me interesa son aquellos que van contra corriente. [...] hay una nueva clase social que surge de la acumulación del dinero en una esfera extremadamente estrecha pero mundial. Estos millonarios ya no quieren tener en su casa un *tiziano* o un *delacroix*¹⁴¹, sino signos exteriores de riqueza. Y eso es lo que les proporcionan las galerías que les ofrecen tiburones dentro de tanques de formol o juguetes sofisticados como los que produce Jeff Koons. [...] Hemos entrado en un mundo en el que el arte no supone una obra, sino sólo un concepto, una cosa efímera que durará un tiempo breve y que momentáneamente excita un poco a los periodistas. Ésta es la gran ruptura. No hay derecho a utilizar la palabra arte para lo que se llama arte contemporáneo, no lo llamemos así; habrá que inventar otra palabra, tal vez *entertainment* para millonarios.

Constantemente hemos insistido en aquella correlación sucesiva e interactiva de verdad→sabiduría→bondad→belleza. La síntesis de estos valores se concretiza en la fusión simbiótica de ética—estética. Esto se patentiza en Cervantes en cuanto que su mensaje es esencialmente ético; y precisamente para conferir complejidad a este mensaje recurre constantemente a la música. Esta recurrencia sobre la música es tanto más necesaria en su emotividad y más bella en su expresión cuanto más denso contenido ético o sentimental muestra el mensaje literario. Tras la intencionalidad ética aparece, como en una gradación ascendente, el complemento estético musical con el que se reafirma la íntima correlación ético-estética.

Esto mismo acontece en todo tipo de actividad humana y, por supuesto, también en la dimensión ético-estética, tanto en el plano colectivo como en el individual. En las obras dispuestas sobre una decidida intencionalidad de correlación ético-estética se produce esa gradación ascendente que, de manera cualitativa, se eleva hasta alcanzar la mayor altura precisamente en las obras más emblemáticas. Se manifiesta ese constante ascenso de unos valores dentro de una dinámica en que cada uno de ellos impele constantemente hacia los otros para auspiciar, entre todos, una elevación cada vez más noble y artística y, en definitiva, más idealista. Estos complejos

¹⁴⁰ En el artículo con el título “No llamemos arte al arte contemporáneo”, dispuesto en la sección de Cultura, del periódico *El País* del martes 28 de septiembre de 2010, pág. 38.

¹⁴¹ Hemos respetado estas palabras en minúscula (y sin variarlas), tal cual aparecen estas expresiones en el correspondiente artículo. Obviamente, cabe entender estas expresiones así: “no quieren tener en su casa un [cuadro de] Tiziano o un [cuadro de] Delacroix”.

conceptos se intentan concretizar desde una idea de gradación de valores que, esquemáticamente, cabría representar del siguiente modo:



Figura II.14. Progresión de valores adaptados al ámbito de la Composición-Dirección de Orquesta.

En lo que atañe a la correlación ético-estética en Cervantes y en su recurrencia a la música cabe remarcar cinco sucesivos niveles:

- ❖ Génesis del conjunto idea→concepto.
- ❖ Postulados éticos.
- ❖ Compromiso de actitudes morales.
- ❖ Diversas gamas de caracteres musicales.
- ❖ Recursos de distintos tipos de música.

No siempre la conjunción de poesía-música se muestra en la obra cervantina preconizando los más sublimes valores éticos; también aparece la música en contextos muy contrastantes, incluso abocada a niveles de marcada rusticidad. En ello se advierte, precisamente, la ley del contraste, al remarcarse la notable diferencia entre ambas posiciones o aspectos. En todo caso, es evidente el hecho de que existe en Cervantes una marcada disparidad cualitativa entre estos dos aspectos:

- ❖ Por una parte, el sugestivo panorama argumental (que alcanza la dimensión genial en *El Quijote*) junto a los valores morales que se imbrican en la acción creativa de Cervantes en el conjunto de sus *Obras Completas*.
- ❖ En otro sentido, (con todo respeto a su memoria, pero desde el ineludible sentido crítico) la merma de finura que se detecta en lo concerniente a su acción poética, especialmente en las sonoridades que debieran aparecer en la anhelada y deleitable “musicalidad” desinencial de las rimas... Esto mismo lo advierte claramente sobre su creatividad poética el propio Cervantes quien, en

todo caso, bien que lo lamentaría dada su extrema sensibilidad y el superlativo valor que le confiere a la música.

II. 3.1. EL FACTOR ÉTICO

Cervantes entiende perfectamente que la observancia de la ética es el principio básico de la convivencia. El ámbito social es fundamental para la convivencia humana, pero sin la ética no es posible que esa convivencia se desarrolle en paz y armonía para propiciar el desarrollo integral del hombre en todos los aspectos. No en balde Aristóteles¹⁴² prodiga de manera extraordinaria sus intensos estudios sobre la ética, manifestados desde diversos enfoques. El mensaje de Confucio es esencialmente ético, lo mismo que el de Sócrates. A su vez, la obra capital de Platón, *La República*, trata también fundamentalmente de la ética. Con todo ello, parece ser que la *Ética* de Aristóteles es la que mejor sistematiza las diversas categorías morales del hombre, determinando y estableciendo un intenso y metódico análisis sobre cada una de ellas.

En la *Ética* aristotélica es la figura del hombre magnánimo la de mayor altura cualitativa, justamente la que Cervantes confiere a Don Quijote. En todo caso y para mayor mérito, Don Quijote no requiere la opulencia (a la que, según Aristóteles, tiene también legítimo derecho el magnánimo, en tanto que tal) pues el héroe manchego se reviste, según la moral cristiana, de radical austeridad que, precisamente la considera del mayor nivel moral. En cambio, en lo más esencial, o sea el complemento necesario de la compañía femenina, aspira a lo más sublime en tanto que todas sus aspiraciones son del mayor nivel. Por ello mismo imagina que Dulcinea está directamente a su altura; mas aún, es ella la que lo inspira e impele hacia la máxima idealidad; es ella la que lo proyecta hacia el ámbito sublime de la poesía y la música. Por eso insiste en que Dulcinea es la más bella mujer (bella de cuerpo y alma) que pueda existir sobre la faz de la tierra.

Don Quijote no admite término medio. Don Quijote es absolutamente radical en todo. Y ahí advienen todos sus problemas, morales, sentimentales y sociales: en el choque de imaginar lo ideal frente a la fáctica y generalizada mediocridad. En el amor es más crudo aún el choque con la áspera realidad porque, cuanto más sublime es la

¹⁴² Aristóteles desarrolla una amplia actividad enciclopédica por la que aborda un extenso elenco de saberes de muy distinta naturaleza: metafísica, política, ciencias naturales, física, retórica... Con todo, su especial interés estriba en los estudios sobre la ética (*Ética a Nicómaco*, *Moral a Eudemo*, *Gran Ética*, especialmente). Entiende que todo el conjunto del saber humanístico, científico, técnico, artístico... carece de firme base si la ética no rige equilibradamente la sociedad humana. Por cierto, los tres tratados sobre ética son bastante redundantes entre sí. En nuestro particular criterio, el de mayor valor es la *Ética a Nicómaco*, mientras que las otras dos parecen meramente el reflejo y (en bastantes contextos) la reedición de dicha *Ética a Nicómaco*.

idílica aspiración, tanto mayor es el dolor en el terrible desencanto. Por ello mismo, con acertadas expresiones, indica Simón Peres lo siguiente¹⁴³:

La paz es como el amor, si quieres conseguir la paz o enamorarte, tienes que cerrar un poco los ojos. No creo que se puede llegar a un buen final con los ojos abiertos.

Pero ese condescender con el término medio no lo admite Don Quijote, como tampoco la mayor parte de los héroes cervantinos. Don Quijote abre y alza los ojos, de mera desmesurada, hacia lo sublime; y los aparta de la banalidad y los cierra frente a la mediocridad de la superficialidad materialista. El problema ético estriba en que son “innumerables los mediocres”¹⁴⁴ que atienden a una ética elemental y acomodaticia a las conveniencias materialistas de cada veleidoso momento; en cambio, son escasísimos los quijotes que aspiran a la radicalidad de la ética de manera absoluta y permanente. Y ahí choca frontalmente la superficial banalidad frente al denuedo sacrificado de Don Quijote.

¿Qué resta añadir tras los heroicos e ímprobos sacrificios que afronta Don Quijote...? ¿Acaso tocar el cielo? ¿Quién no verá en *El Quijote* el clamor tremendo del propio Cervantes preconizando lo que debiera (felizmente) ser, pero lamentando desde los quebrantos del Caballero de la Triste Figura lo que (ciertamente) es en la cruda realidad, por efecto de la pertinaz y fatal victoria de la ramplona vileza contra la singular nobleza? Las palabras terribles de Unamuno¹⁴⁵: “Está loco el que está solo” son tristemente reales para la persona que abraza las virtudes en su totalidad e intenta proyectarlas con valentía y denuedo. Pero, también “está loco el que está solo” frente al denodado compromiso en la investigación científica, la indagación filosófica, la creatividad artística... Si analizamos someramente las características esenciales de las siete virtudes podemos comprobar como, efectivamente, se cumplen de manera estoica pero admirable en la denodada figura de Don Quijote; en cambio, prácticamente está exento de los contrapuestos y perniciosos vicios:

- ❖ Soberbia. Don Quijote no muestra resistencia ni remilgos en establecer, de manera constante, el oportuno diálogo con gentes sencillas y rústicas.

¹⁴³ En la entrevista concedida a Teresa Sánchez Vicente para el *ABC* del 5 de diciembre de 2010, págs. 46-47. Simón Peres (por cierto, de ascendencia hispánica, como bien indica su apellido reafirmado en la cultura sefardí, es presidente de Israel.

¹⁴⁴ Ésta es una expresión extractada de un intenso comentario de José Ortega que posteriormente consideraremos en su contexto (dispuesto en los *Estudios sobre el amor*, ob.cit., pág. 172).

¹⁴⁵ Ya las hemos comentado anteriormente (en la Presentación de esta tesis), al referirnos a su ob. cit., *Vida de Don Quijote y Sancho*, pág. 29.

- ❖ Avaricia. Se muestra en él un desinteresado desprendimiento respecto a la pecunia. Aún parece que se complace en un tipo de vida sobria, como de ruda austeridad monástica.
- ❖ Lujuria. Su obsesiva aspiración amorosa¹⁴⁶ hacia Dulcinea es de ingenuo candor e inocente embeleso.
- ❖ Ira. Probablemente sea el ámbito de la ira lo único achacable a Don Quijote; pero, en todo caso, es una ira justificada en defensa del bien, similar a cuando el propio Cristo fustiga a la cohorte de mercaderes que estaban profanando las sagradas estancias del templo de Jerusalén.
- ❖ Gula. Es bien notoria la parca frugalidad y la sobria templanza, tan constante en las andanzas de la pareja manchega.
- ❖ Envidia. En todo caso se trata de una sanísima envidia consistente en el intento de emular a los míticos caballeros andantes de antaño.
- ❖ Pereza. Tampoco en eso es remiso Don Quijote a quien no suele pillar somnoliento ni propio el lucero del alba, siempre presto a defender la virtud y dispuesto a desfacer entuertos.

Esa obsesión por “desfacer entuertos” probablemente sea, dentro del ámbito de la ética, uno de los puntos esenciales del mensaje cervantino. Es muy sintomático el que don Quijote no abandona la placidez del hogar para aleccionar, sino directamente para luchar contra todo tipo de maldad.

La carencia de un mayor rigor en la educación acarrea como pernicioso resultado que se dediquen después excesivas energías en remediar y corregir los negativos efectos de una educación excesivamente laxa. Las energías que no se han dedicado previamente en una profilaxis educativa se tienen que derrochar posteriormente en las constantes terapias que, en muchos casos, no logran atajar la enfermedad. Un mal entendido laicismo trae consigo el efecto de deleznar la moral cristiana que, ciertamente, converge directa y armónicamente con aquel mismo ámbito que los grandes filósofos han dedicado a la ética. La cultura oriental tiene mayor ojo avizor en este aspecto educativo (profiláctico) que, de manera sorprendente, Occidente soslaya con excesiva ligereza. Conviene estar atento a considerar que aunque el bien no alardee en absoluto de su dimensión positiva, el mal se siente herido de muerte con la

¹⁴⁶ Ortega y Gasset opina sobre esto (en su obra: *Estudios sobre el amor*; Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1964, págs. 43 y 193) las siguientes consideraciones:

Los hombres más capaces de pensar sobre el amor son los que menos lo han vivido, y los que lo han vivido suelen ser incapaces de meditar sobre él, de analizar con sutileza su plumaje tornasolado y siempre equívoco. (43).

En rigor, el amor puro es el amor que no se realiza, [siendo] todo tensión, afán, anhelo. (193).

sola presencia del bien. Por ello mismo se siente lacerado y opone de manera maliciosa y premeditada:

- La maldad contra la bondad.
- La ignorancia contra la sabiduría.
- La mentira contra la verdad.
- La fealdad contra la belleza.
- La ramplonería contra la magnanimidad.
- La gazmoñería contra la nobleza.
- La cobardía contra la valentía.
- La vileza contra la honradez.
- La tacañería contra la generosidad.

Por ello, sintiéndose herida de muerte ante la mera presencia del bien, la maldad procura anticiparse y generar las más lacerantes heridas a todo lo que considera positivo. Por ello, en el *Libro de los Proverbios* (11, 12) se indica que: “El insensato desprecia a su prójimo; [mientras que] el hombre prudente se calla”. Sobre esto cabe ahondar indicando que el diálogo constructivo mantenido entre personas cabales es de un valor supremo, precisamente porque implica la posibilidad de enriquecerse mutuamente en valores morales. Pero el insensato, aunque no valore esto ni siquiera lo conozca, también lo intuye. Por ello mismo deduce, en su burda, tosca y cicatera intuición, los siguientes pasos:

- Si hablo, aunque meramente sea muy poco, automáticamente me daré a conocer.
- Si me doy a conocer, el sabio y el honorable me despreciarán.
- Pues bien: antes de que ellos me desprecien, me anticiparé yo a despreciarlos, tanto con más malicia y más furor cuanto mayor nivel cualitativo advierta yo en el hombre honorable y magnánimo. .
- No me contentaré sólo con despreciar: urdiré y maquinaré, además, todo tipo de maldad para, de este modo, poder desprestigiar al prójimo, rebajando con la venenosa calumnia su dignidad. Con ello intentaré compensar y cubrir mi inmundicia moral. Con las piedras que desmoche desde su catedral intentaré rellenar mis enormes y cenagosos socavones y pestilentes barrizales.

Ese continuo estar apaleado el bueno de don Quijote no es sino el directo efecto de todo eso. Don Quijote, loco en la mente pero cuerdo en el alma, representa la franca magnanimidad frente a la gazmoña cicatería.

La conciencia del hombre honorable no puede aceptar impasible el mal, por más que la masa lo digiera tranquilamente, lo consienta de manera cobarde y aún lo fomenta y estimule desde alguna intencionalidad materialista o inmoral inconfesable. Al hombre honorable no le importa, de manera quijotesca, quedarse sólo ante el peligro, la incompreensión y la adversidad. Lo que le importa es, sobre todo, la inapelable voz de la propia conciencia y la correspondiente paz espiritual.

Cabe aquí considerar el caso del profeta Jeremías que se queda sólo, enfrentado a todos, hasta el mismo rey. Es insólito y asombroso el compromiso de Jeremías, al que Dios manda no tener miedo ni a toda una nación. Efectivamente, en la *Biblia*¹⁴⁷ se indica lo siguiente a este respecto:

Tú, pues, cíñete los lomos, yérquete y diles todo cuanto yo te mando. No tiembles ante ellos, no sea que yo te haga temblar [de miedo] ante ellos. Y he aquí que te pongo desde hoy como ciudad fortificada, como férrea columna y muro de bronce, frente a la tierra toda, para los reyes de Judá y sus príncipes, los sacerdotes y el pueblo del país. Y te combatirán, pero no te podrán, porque yo estaré contigo para salvarte, dice Yahvé.

Los anhelos de infinitud se manifiestan desde un cuerpo humano lleno de limitaciones de todo tipo (especialmente las que se muestran sobre el superior binomio de espacio—tiempo). No obstante, a pesar de tan tremendas limitaciones, se puede edificar en el centro del alma un microcosmos magnificante. Tan firme puede llegar a ser este anhelo que incluso puede verterse a la vida real de manera quijotesca pero con visión de sugestiva posibilidad y de objetivo realismo. Sólo es necesario que se mantengan inhiestas las tres virtudes esenciales y que aparezca en el fulgurante horizonte de la ilusión la estimulante figura de la candorosa Dulcinea que sintonice con tan excelsos anhelos y los impulse desde su bella evocación. Don Quijote está convencido, necesita estar convencido, de que la egregia figura de Dulcinea sintoniza¹⁴⁸ directamente con esa misma ilusión¹⁴⁹. Piensa de ella que es la de mayor

¹⁴⁷ *Jeremías*, 1, 17–19.

¹⁴⁸ Necesita, al menos, pensar en que sintonizan sus ilusiones con las de Dulcinea. Vive ilusionado pensando en que Dulcinea haya intuido su febril enamoramiento. Sobre esto indica Ortega y Gasset (*Estudios sobre el amor*, ob. cit., pág. 23) lo siguiente:

Las mujeres, con su aguda intuición, distinguen perfectamente cuándo en las emociones que suscitan existe ese matiz de ilusión [sobre el hombre] y, en el secreto de su ánima, sólo entonces se sienten halagadas y satisfechas.

¹⁴⁹ Ortega y Gasset aclara estos conceptos de ilusión tras incidir previamente (*Estudios sobre el amor*, ob. cit., pág. 20) en la simbiosis psicósomática de alma-cuerpo y refutar su torpe segregación. Por ello (en esta misma ob. cit., y, respectivamente en las págs. 22 y 89) indica lo siguiente:

Los excitantes psíquicos son los ideales. [...] Son éstos, en resolución, cuanto atrae y excita nuestra vitalidad espiritual, son resortes biológicos, fulminantes para la explosión de energía. Sin ellos la vida no funciona. (22).

belleza en la maravillosa simbiosis de cuerpo–alma. A Don Quijote lo impele esencialmente la ilusión. La ilusión lo lanza con indómita valentía hacia los más nobles ideales. Pero la base esencial de esa ilusión es Dulcinea:

- A. Ése es su punto de apoyo moral: Dulcinea.
- B. Sobre ese punto de apoyo moral dispone Don Quijote aquel tipo de palanca sobre la que proyecta unos ideales de descomunal potencia hercúlea.
- C. Un conjunto de magnánimos, denodados quijotes de este tipo, serían capaces (desde el punto de apoyo de la ferviente ilusión) de mover el mundo hacia las más esplendorosas metas y elevarlo a las más refulgentes alturas.

En medio incluso de una vida sencilla y austera es posible edificar un conjunto en el que estén anexos la catedral y el palacio. Es posible magnificar los más inmensos anhelos desde la observancia de las virtudes, el progreso cultural constante y el dulce candor de la poesía y la música. Desde ello se puede alzar la mirada más allá de las estrellas e intentar la transcendencia hacia la sublimidad y la excelsitud. Se puede dimensionar el alma hasta tal fulgor que no se podría cambiar ni por una gran montaña de diamantes del considerable tamaño de los puños...

No basta para rebajar estos sublimes anhelos la acción cicatera del ambiente hipócrita y materialista, que los intenta aminorar mediante premeditadas acciones perversas de todo tipo. Importa, sobre todo, la decidida intención del hombre noble y valiente. Por ello mismo es lícito especular hasta qué punto de excelsitud se podrían proyectar aquellas legítimas ilusiones si no mediara la negativa interferencia, siempre innecesaria, de la materialista y superflua maldad.

Cabe considerar en este contexto la siguiente frase¹⁵⁰ de intenso significado: “El hombre es infinitamente más rico de lo que él mismo se cree”. La expresión “infinitamente” puede parecer desmesurada en su estricto aspecto léxico-semántico; pero en el plano simbólico, en realidad, no lo es, ni aun en el mero y escueto plano racionalista. Efectivamente, aun que se carezca de aquella idea religiosa sobre la transcendencia escatológica (que implica la dimensión de infinitud), aquellas ansias irrefrenables de infinitud que siente el espíritu humano son inconmensurables, incontenibles, verdaderamente ilimitadas..., tanto más cuanto más pura es la idea y el compromiso dispuestos sobre los ámbitos éticos, estéticos, culturales...

La imagen real de una mujer cae dentro del alma masculina, y poco a poco se va recamando de superposiciones imaginarias, que acumulan sobre la nuda imagen toda posible perfección. (89).

¹⁵⁰ Atribuida a José Rof Carballo (1905-1994), médico psiquiatra español, dispuesta en la ob. cit.: *Un siglo de citas. Selección de las mejores frases y citas del siglo XX*, pág. 249.

Es lícito que el magnánimo imagine hasta qué punto de sublimidad habrían llegado (incluso, deberían haber llegado...) sus ilusiones, de no ser entorpecidos sus nobles anhelos de manera soez e innecesaria por la malicia envidiosa... Y es justo que se consuele en ello, en la legitimidad de sus limpias ilusiones... Y es factible que, mantenido a salvo el honor, tenga contruidos, anexos en lo recóndito de su alma, aunque de manera virtual, la catedral y el palacio...Y allí permanecerán, como recóndita armonía, cada vez con brillo más refulgente e incontenible, aunque cada vez más concentrado en el sutil fondo del espíritu. El premio a su compromiso moral le indica que, al menos en su alma, tiene todo aquello pleno derecho a permanecer bien firme e inhiesto, sin preocuparle que todo ello sea ya una mera ilusión, soportando la tristeza pero sin que el deprima y abata el pensamiento de lo que debiera haber sido...En todo caso es lícito que mantenga encendida, de manera quijotesca, la llama de la esperanza...Quizá, en el límite de su paciencia, en justa compensación, en la inminente transcendencia esa legítima ilusión sea rebasada de manera ilimitada desde el esplendoroso brillo celeste¹⁵¹...

¹⁵¹ Ésta es, verdaderamente, la más íntima esencia del mensaje moral que destila la obra cervantina. Probablemente Cervantes era bien consciente de que esas aspiraciones de sublimidad y excelsitud no son una desorientada y calenturienta quimera. De hecho, las vio reflejadas en los grandes hombres de la historia humana, aunque siempre fraguadas entre la trepidante intersección de amor-dolor. Además, aparte de cumplirse esto esplendorosamente en la figura paradigmática del propio Cristo, más allá de su misteriosa esencia de Hombre-Dios, se manifestó también plenamente en la figura completamente humana de la Virgen María.

Precisamente el estudio de la figura de María nos aboca a la consideración de unos hechos que, aunque iluminados desde aquel “esplendoroso brillo celeste”, también se nos muestran lacerados del más terrible y desgarrador dolor humano. Lo que de una parte parece fantástico e inverosímil, el horrible dolor se encarga, al propio tiempo, de certificarlo y acuñarlo como absolutamente patente y cierto... En resumen, el estudio de la vida de María aboca ineludiblemente a considerar unos hechos de una tremenda realidad histórica que a la coherencia lógica de la mente humana se le presentan como auténticos y, en todo caso, ajenos a cualquier tipo de manipulación o invención literaria humana.

Aproximarse al análisis de estos hechos supone acceder a un comprometido ámbito mental en que se entremezcla el intenso misterio con la cruda y radical lógica, lo maravilloso (Nazaret, Belén, la Transfiguración, milagros, Resurrección...) con lo horripilante (particularmente la pasión y muerte de Cristo). El resultado es que, o bien se aceptan estos hechos como tales (históricos) o se entra en el ámbito de la problemática negación. Pero la negación encuentra aquí más escollos lógicos que la humilde aceptación. En uno u otro caso continúa latente el problema porque tales hechos se funden de manera indisociable, como realidades maravillosas—misteriosas—terribles, mostrándose como de muy difícil y hasta utópica justificación en caso de que se atribuyan exclusivamente a la mera fantasía literaria. Estos hechos son maravilloso, sí, pero su conjunto parece escapar al mero producto literario. En resumen, dentro de tan tensa intersección entre lo maravilloso//sobrenatural—terrible//realista, no hay más remedio que dar cabida al ámbito de intersección entre lo misterioso (aunque no necesariamente fantástico) y lo lógico.

El testimonio de los Apóstoles añade más lógica al asunto. Efectivamente, cosas muy tremendas tenían que haber visto durante la vida Cristo para afirmar todo ello ante los grandes jerarcas de entonces, entre ellos el propio Nerón y demás emperadores de Roma. Mantenerse impertérritos en afirmar tales hechos sobre Cristo implicaba la muerte (generalmente entre horribles martirios, como, por ejemplo, el de San Bartolomé). Si a ello se apone que la vida es siempre muy amable...(también entonces..., más que en Atapuerca o en Altamira...), ¿qué cabe pensar, que eran aquéllos una cohorte de desorientados masoquistas que deseaban la muerte a toda costa?. Este argumento lógico, de pleno nivel antropológico, psicológico, bien merecería un amplio estudio...

El problema ético estriba en que el magnánimo y el ramplón progresan constantemente en sus respectivas directrices; generalmente marchan ambos en sentido radicalmente opuesto de nobleza o desenfreno, de éxtasis¹⁵² o vértigo. Efectivamente, el hombre honorable desarrolla en su interior un mundo inmenso, pleno de las más nobles directrices, aunque su vida se desarrolle en unos medios sobrios, sencillos y humildes. El hombre honorable es el vivo panegírico de aquel cúmulo de virtudes, prudencia, justicia, fortaleza y templanza, en que convergen dentro del fulgurante crisol de amor-sabiduría, la más preclara filosofía moral grecorromana con la doctrina cristiana. Pero el ramplón huye de su negra vacuidad interior e intenta compensarla a toda costa mediante recursos maliciosos, artificiosos y materialistas. Desde su malicia envidiosa llega hasta la vileza de perjudicar al noble con rabiosas maniobras, maquinadas con premeditada alevosía, procurando que no sea tan desproporcionada la diferencia cualitativa entre ambos.

Con todo, puede parecer todo esto ilusorio pero, si se disponen los medios de abnegación, trabajo denodado, etc., se puede crear un mundo inmenso en el interior del alma. Puede parecer ilusorio, irreal, quijotesco..., pero, en todo caso, un microcosmos de tal excelso fulgor... ¿no está, ciertamente, más cerca de lo que promete la fe cristiana a quien se esfuerza en el cumplimiento de su noble misión...? Pero eso implica paladear el dolor que no sólo el estúpido envidioso, sino también la materialista y fútil sociedad le inflige de manera colectiva al hombre honorable. Ahí aparece el concepto de la auto-aniquilación¹⁵³ de Schopenhauer que, en esos superiores ámbitos se aproxima ya a lo escatológico; no obstante, le falta la radiante y sublime proyección de la transcendencia¹⁵⁴, precisamente aquella a la que impele San

La película “María, madre de Jesús” (de la productora cinematográfica italiana Titanus con la encomiable dirección de Fabrizio Costa) ofrece una magistral lección sobre todo esto, especialmente en la manera en que se imbrica allí lo misterioso y sobrenatural con lo verosímil y humano. La magistral calidad técnico-artística de Fabrizio Costa logra de los intérpretes un nivel de realismo que se acerca al plano verosímil del directo documental. La película plasma magistralmente las reacciones de una sencilla doncella de Nazaret que es directa protagonista de unos hechos excepcionales y prodigiosos de los que ella misma, en su deleitable humildad y la sencilla cotidianeidad de una aldea rural, es la primera sorprendida, hasta el punto de abocarla al constante pasmo y el sobrecogedor estupor.

¹⁵² En su interesante obra, el filósofo Alfonso López Quintás trata densamente sobre la teoría del éxtasis y el vértigo. El filósofo intenta explicar que la libertad desenfrenada acaba por destruir al hombre en un descontrolado vértigo; en cambio, la norma y el comedimiento, (aparentemente restrictivos) contribuyen, de manera ubérrima e incesante, al progreso integral de la persona que crece así continuamente, edificando y alzando su personalidad de manera sólida y eficaz, consistente y constante en su proyección hacia un éxtasis dispuesto y encauzado hacia la excelcitud.

¹⁵³ El concepto de auto-aniquilación que indica Schopenhauer se refiere a la decidida disposición del hombre honorable para aceptar todo tipo de sacrificio antes que claudicar del compromiso sobre los nobles ideales.

¹⁵⁴ En todo caso, esa transcendencia se apoya fundamentalmente en la fe cristiana, esto es, en fiarse de aquellas palabras de Cristo por cuanto (según San Juan, 11, 25) indica lo siguiente:

Pablo cuando indica esta exhortación: “Buscad los bienes de allá arriba, si habéis muerto con Cristo”¹⁵⁵. Existe en la primera parte de estas expresiones una similar analogía con la negación de Schopenhauer; pero a éste, para una rutilante plenitud espiritual, le falta la esperanza y la confianza en una radiante transcendencia... Le falta aquel nexo por el que, desde la propia negación (auto-aniquilación, en su expresión), se eleva el alma a la transcendencia. Pero esto sólo es posible fiándose de las palabras de Cristo quien indica¹⁵⁶ lo siguiente:

El que ama desordenadamente su alma, la perderá: pero el que aborrece o mortifica su alma en este mundo, la conserva para la vida eterna.

El mensaje de Cervantes en sus *Obras Completas*, aun proviniendo de un hombre de neta adscripción a la tendencia humanista del Renacimiento, están densamente impregnadas del mensaje cristiano. Cervantes es bien consciente de que el compromiso en la práctica de las virtudes acarrea la incomprensión y el dolor; pero al propio tiempo no delezna el componente de trascendencia y la esperanza en una futura vida celeste. La expresión del propio Cristo: “Mi reino no es de este mundo”¹⁵⁷, tanto como los misteriosos versos de Teresa de Jesús, humanos y divinos al propio tiempo (“Vivo sin vivir en mí”), encuentran directo y armonioso eco en el alma de Cervantes quien lo trasmite de manera vibrante, valiente y amorosa en su legado literario. Ese soslayar cualquier tipo de hedonismo y mojigata hipocresía se nos muestra de manera constante en la obra cervantina; sobre ella parecen flotar, candorosos y gráciles, los excelsos versos¹⁵⁸ de Teresa de Jesús:

Vivo sin vivir en mí

“Yo soy la resurrección y la vida: el que cree en mí, aunque muera, vivirá; y todo el que cree en mí, no morirá para siempre”.

¹⁵⁵ Con estas expresiones se refiere San Pablo (en la *Epístola a los Romanos*, 6, 3-8) a la transcendencia espiritual y su consecuente proyección escatológica que debe producirse desde la valiente reafirmación en la práctica de las virtudes:

¿Ignoráis que cuando hemos sido bautizados en Cristo Jesús fuimos bautizados para participar en su muerte? Con él hemos sido sepultados para participar en su muerte, para que como Él resucitó de entre los muertos por la gloria del Padre, así también nosotros vivamos una vida nueva. [...] Si hemos muerto con Cristo, creemos que también viviremos con Él.

¹⁵⁶ Manifestado en el Evangelio de San Juan, (*Juan*, 12, 25).

¹⁵⁷ Efectivamente, al ser interrogado Cristo por Poncio Pilato se produce este intenso diálogo:

Mi reino no es de este mundo; si mi reino fuera de este mundo, mis ministros habrían luchado para que no fuese entregado a los judíos; pero mi reino no es de aquí. Le dijo entonces Pilato: ¿Luego tú eres rey? Respondió Jesús: Tú lo dices: Yo soy rey. Yo para eso he venido al mundo, para dar testimonio de la verdad; todo el que es de la verdad escucha mi voz. (*Juan*, 18, 36-37).

¹⁵⁸ Teresa de Jesús: *Obras Completas*; Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXXII, págs. 502-503.

y tan alta vida espero
que muero porque no muero

Sólo con la confianza
vivo de que he de morir,
porque muriendo, el vivir
me asegura mi esperanza.
Muerte do el vivir se alcanza,
no te tardes, que te espero,
que muero porque no muero.

II. 3.1.1. MORALIDAD Y NATURALIDAD

¿Qué nos sugiere el hecho de que la mayor parte de los episodios de las *Obras Completas*, especialmente en *La Galatea* y *El Quijote*, se desarrollan en los campos, los bosques, montes y praderas, esto es, en plena naturaleza...? Bien podemos apreciar en todo ello el inconfundible mensaje, típicamente renacentista, del *locus amoenus*—*aurea mediocritas*—*beatus ille*. En todo caso es bien cierto que el hombre noble y honorable encuentra una inmensa satisfacción¹⁵⁹ en la sencilla, plácida y bucólica admiración de la naturaleza. Al propio tiempo la naturaleza garantiza el reencuentro con el interior del propio espíritu en medio del impávido silencio, la serena contemplación y la deleitable soledad. A la persona noble le compensa sobradamente la soledad; en ella y en su consolador entorno logra varios esenciales objetivos:

- Distanciamiento de la estupidez, la hipocresía y la general vulgaridad.
- Encuentro del marco adecuado para su actividad creativa intelectual.
- Tranquilidad de espíritu, especialmente facilitado en el plácido y bucólico entorno de la naturaleza.
- Precisamente desde la naturaleza, desde la belleza autóctona del medio bucólico y rural de los campos, prados y bosques, se establece una directa y automática sintonía con aquella otra naturalidad moral, la de los nobles ideales y las más candorosas aspiraciones.

Pero esa naturalidad es muy difícil potenciarla en el trato con el vulgo. Por ello mismo, cuanta mayor categoría posee una persona, cuanto con mayor dimensión de

¹⁵⁹ Con plena razón y experimentado criterio, (aunque para el vulgo parezca esto paradójico y hasta incongruente), afirma Schopenhauer de manera categórica (en los *Aforismos sobre el arte de vivir*; ob. cit., págs. 43-44) lo siguiente:

Es indudable que nada es menos conducente a la alegría que la riqueza, y nada lo es más que la salud: en las clases humildes, trabajadoras y, en especial, entre las que aran la tierra, están los rostros alegres y contentos; entre las ricas y distinguidas, los [rostros] amargados.

noble creatividad se proyecta su obra, tanto mayor y apremiante es la necesidad de la soledad. Por ello mismo indica Schopenhauer¹⁶⁰ lo siguiente:

Quien a tiempo se haga amigo de la soledad, o llegue incluso a amarla, habrá adquirido una mina de oro. No todos, sin embargo, pueden lograrlo. [...]

No se puede decir que el amor a la soledad sea innato; se trata de algo que surge únicamente como resultado de la experiencia y de la reflexión: a saber, de forma paralela al desarrollo de la propia fuerza espiritual y de conformidad con el paso de los años; de ahí que, en términos generales, la sociabilidad de cada cual sea inversamente¹⁶¹ proporcional a la edad que tiene. [...]

La intensidad de la inclinación hacia el apartamiento y la soledad dependerá de cuánto valga la persona intelectualmente; [...] de haber comprendido lo moral e intelectualmente precaria que es la índole de la inmensa mayoría de los hombres, cuya más grave consecuencia es que, en cada individuo, las imperfecciones morales e intelectuales se aúnan y conspiran entre sí para dar lugar a toda suerte de fenómenos sumamente desagradables, que hacen que relacionarse con la mayoría de la gente sea muy difícil o imposible.

La persona que se ilusiona con un proyecto creativo de envergadura y crece en él con entusiasmo denodado, nota que paulatinamente se va apartando de la ramplonería general imperante. El hombre noble se exige constantemente, intenta conocerse a fondo y dominarse. La chusma, por el contrario, sale espantada de su interior e intenta ejercer aquel mismo dominio, pero sobre el prójimo y, si es posible, sobre el de más preclara nobleza. La carencia de estímulo, holgazanería inoperante y la redomada soberbia la intenta compensar la chusma con la rabiosa envidia hacia el hombre honorable, denodado y creativo. Sobre la corrosiva envidia opina Schopenhauer¹⁶² las siguientes consideraciones:

La envidia que se enfoca en las cualidades personales es la más implacable, y la que también se oculta con mayor esmero. (42).

Lo último que [al ramplón] se le ocurriría exigir a los demás es que posean cualidades espirituales eminentes de cualquier especie; es más, si llega a encontrárselas, suscitarán su antipatía, cuando no su odio; porque le causarán un incómodo sentimiento de inferioridad y una envidia sorda y recóndita, que tratará de disimular con esmero, ocultándola incluso de sí mismo, lo que a veces hará que ésta se convierta en callado resentimiento. (73).

Cada vez que alguien observa y detecta en su interlocutor una considerable superioridad espiritual, extrae en silencio y de forma semiconsciente la conclusión de que éste, a su vez, percibe y siente en igual proporción su inferioridad. Y dicho entimema suscita su odio, su rencor y su rabia más enconados. (247).

¹⁶⁰ Idem, págs. 195-196.

¹⁶¹ En este mismo sentido (y en la misma obra, pág. 194) indica Schopenhauer que:

La sociabilidad de cada cual está aproximadamente en proporción inversa a su valor intelectual; y la expresión de “es muy insociable” equivale a [que generalmente] “es un hombre de grandes cualidades”.

¹⁶² Idem, págs. 42, 73, 194 y 247.

Dado que el magnánimo persiste, con denodado entusiasmo, en su cabal directriz, cada vez son más grandes las distancias puesto que este hombre honorable y el ramplón progresan en dirección diametralmente opuesta. Para la chusma la victoria¹⁶³ implica imponerse a toda costa, incluso sacrificando al altar del becerro de oro los más nobles ideales; en cambio, para el hombre honorable la victoria radica, exclusivamente, en llevar hasta las últimas consecuencias el compromiso sobre aquellos nobles ideales de sabiduría—verdad—bondad—belleza que la ramplonería soslaya, generalmente por inconfesada cobardía. Y como la ramplonería está masivamente generalizada, cada vez el hombre honorable se acerca más a la soledad desde un doble conducto: el rechazo¹⁶⁴ social que se produce sumado a la complacencia que, cada vez más deleitable, halla el hombre honorable en la soledad. Por eso indica Schopenhauer¹⁶⁵ lo siguiente:

¹⁶³ En tipos de vida de tan tremendo contraste, lo que para la chusma es victoria, para el magnánimo es cobarde claudicación.

¹⁶⁴ *Aforismos sobre el arte de vivir*, ob. cit., pág. 199. Efectivamente, así lo entiende Schopenhauer y lo explica con admirable claridad y recia crudeza mediante las siguientes expresiones:

Cualquier tipo de superioridad intelectual tiene un efecto aislador: la gente la evita y aborrece, y como pretexto para hacerlo le endilgan a su poseedor todo tipo de defectos. El mismo resultado [analógico] tiene la belleza entre las mujeres: las muchachas muy bellas no encuentran amigas, y ni siquiera acompañantes. (*Aforismos sobre el arte de vivir*; ob. cit., pág. 249-250).

Shakespeare, con su proverbial intuición psicológica, advierte el tremendo contraste moral existente entre las personas. Por ello mismo, en la tragedia sobre *El rey Lear* (dispuesta en sus *Obras Completas*, ob. cit., pág. 354) hace exclamar a Albania: “¡La prudencia y la bondad parecen viles al vil! Los seres inmundos sólo gustan de sí propios”.

¹⁶⁵ *Aforismos sobre el arte de vivir*; ob. cit., pág. 199.

Sociabilidad y superioridad intelectual son aspectos irreconciliables. Así es, por más hipócrita farisaísmo y más denodado empeño que dispongan en rebatirlo los listos y espabilados discípulos de lo “políticamente correcto”. Por ello mismo indica también Schopenhauer lo siguiente:

Para llegar lejos en el mundo el medio principal son las amistades y las camaraderías. Pero [no obstante] sólo las grandes cualidades son capaces de hacer que alguien se sienta orgulloso, por lo que son poco apropiadas para halagar a aquéllos que las tienen menguadas, ante quienes aquéllas, en consecuencia, han de disimularse y desmentirse. La consciencia de estar poco dotado tiene el efecto contrario: es perfectamente compatible con la sumisión, la afabilidad, el deseo de complacer y el respeto hacia el malo, y, en consecuencia, proporciona amigos y padrinos. (*Aforismos sobre el arte de vivir*, pág. 249).

Todo esto ya lo meditó intensamente Aristóteles. Por ello mismo indicaba, respecto al hombre honorable y magnánimo, las siguientes consideraciones:

El magnánimo desdeñará profundamente el honor que le dispense el vulgo y que vaya unido a cosas menudas, porque no es digno de él semejante honor. (Aristóteles: *Ética*; ob. cit., pág. 105).

Shakespeare, por su parte, señala de manera inflexible la doblez y la cicatearía de la maldad al hacer exclamar a Falstaff (en su obra dramática sobre *Enrique IV*, dispuesta en sus *Obras Completas*, ob. cit., pág. 646), las siguientes consideraciones:

La virtud es tan poco estimada en estos tiempos de mercantilismo, que el valor se ha convertido en exhibidor de osos. El genio se ha hecho mozo de mesón y gasta su viva inteligencia en extender cuentas; los demás dones que pertenecen al hombre, dada la manera como la molicie de este siglo los acomoda, no valen una grosella.

El amor hacia la soledad no se presenta ni de forma inmediata ni como instinto originario, sino que se desarrolla de forma indirecta, sobre todo en espíritus nobles, sólo poco a poco, [aunque] no sin previa superación del instinto natural de sociabilidad”.

La personalidad y la dignidad se van fortaleciendo progresivamente en la persona noble al propio tiempo que su espíritu se proyecta hacia la sublimidad; su alma adquiere también, por el noble tesón y el constante denuedo, caracteres muy significados en virtudes y valores culturales. Mientras tanto, la chusma, pasa a ser una inmensa masa amorfa e incontrolada, con el escuálido mérito de constituir la enorme cantidad; una mera suma aséptica, como una enorme bandada de animalitos que, sin saber cómo ni por qué, efectúan giros rápidos e inesperados; funcionan a bandazos incontrolados hacia uno u otro lado, de manera alocada y aleatoria, sin que quede claro quien dirige e impone tan desorientados y caprichosos giros que se producen, eso sí, todos en la misma y frenética dirección, de manera automática pero inanimada. En una sola semana puede pasar la veleidosa masa¹⁶⁶ de la chusma desde gritar de manera exultante a Jesús: “¡Hosanna al hijo de David!”, a exigir con rabiosos bramidos, tan sólo después de dos o tres semanas: “¡Crucifícalo!”.

La masa, al perder la personalidad, pierde también con ello el concepto de responsabilidad; la suma amorfa de gente sin criterio ni personalidad se refugia en el argumento de la general coincidencia en esa misma suma, inerte y anodina, pero inmensamente mayoritaria... Pretenden entonces esgrimir, como supremo valor, el triunfo de la cantidad sobre la calidad. Y tienen plena razón..., aunque a su manera... Su “verdad”, a su modo y manera, es indiscutible e incontestable: son los más en una extensísima inmensidad..., pero, en todo caso, a costa de la hipocresía de

¡Mucho nos tememos que estas consideraciones no sólo se corresponden exclusivamente para el siglo XV (en que las dispone Shakespeare en expresión de su jovial, ingenioso y libertino personaje Falstaff, 1378-1459) sino que se extienden, lamentablemente, con excesiva densidad, sobre todo tiempo y lugar en toda la latitud y amplitud del planeta!

¹⁶⁶ Aunque no sea políticamente correcto cabe indicar que, en realidad, los más horrendos crímenes de la humanidad se han perpetrado desde el amplio “consenso” de la masa. La muerte de Cristo y la de Sócrates, entre otras muchas, advinieron tras el amplio consenso de la masa.

Los terribles genocidios, muy lejos de ser el resultado del terrible arrebato ofuscado y el subsiguiente homicidio, son el resultado perpetrado desde una larga maquinación que requiere para su consumación la amplia y voluntariosa participación de la masa. De hecho, tras la veleidosa acción de la chusma hay, en ella misma, un componente de hipócrita y farisaica tendencia a la apariencia de lo “políticamente correcto” de cada momento, aunque con cicatera desconsideración tanto de un razonado criterio como de las consecuencias del pernicioso acto. De hecho, también había motivos políticos tras la muerte de Sócrates, la venta de Platón como esclavo, la muerte de Julio César, la de Cicerón, la de Séneca y su sobrino Lucano..., hasta el crimen más atroz de la humanidad: la manipulación del populacho de Jerusalén por el Sanedrín para pedir la crucifixión de Cristo. Siempre se esconde, desde una diplomática y vil cicatería, lo “políticamente correcto” o, al menos, lo “conveniente políticamente”, como el masivo exterminio judío por los nazis de Hitler (en Auschwitz, Treblinka, Mathausen, Dachau, etc.), o los inmensos genocidios de Stalin en los gulags y las checas de aquellos parajes inhóspitos de Siberia...

desconsiderar la calidad de los menos, difamando, calumniando y descalificando sin freno ni medida...El caso es que todo eso se advierte y por ello el hombre honorable, ante la imposibilidad de establecer un coherente diálogo, evita en lo posible relacionarse con la hipocresía y la estupidez¹⁶⁷ de la chusma. Recientemente ha fallecido Salinger¹⁶⁸ quien vivía obsesionado evitando a toda costa a la gente.

En todo caso, algún espabilado, en un arranque de mediano decoro, aunque habiendo renunciado a defender su personalidad, (generalmente por cicatería miedosa y por hedonista comodidad) aún puede atreverse a objetar. Inquirirá entonces con cínica y aguda ironía farisaica: ¿Es que se puede pretender que todos seamos nobles, honorables o magnánimos? ¿Cómo os distinguiríais los que verdaderamente los sois?

Son muy interesantes las consideraciones de José Antonio Marina sobre estos aspectos. De los comentarios que Rafael Narbona efectúa sobre el libro de Marina cabe extrañar las siguientes indicaciones¹⁶⁹:

José Antonio Marina se rebela contra esa simplificación alegando que la inteligencia personal puede evaluar la inteligencia social. Las sociedades que propician la transformación del individuo en masa, que no respetan el necesario equilibrio entre identidad personal y colectiva y que menoscaban la iniciativa, la responsabilidad y la creatividad individual, son claramente deficitarias. Los totalitarismos del siglo XX son el ejemplo perfecto de ese fracaso de la inteligencia social.

No es que el honorable sea perfecto; pero, en todo caso, lo que lo distingue del ramplón es su decidida tendencia al bien; y también su constante inclinación hacia la belleza. No es que el hombre honorable se halle exento de esa natural y constante

¹⁶⁷ Albert Camus solía decir por boca de alguno de sus personajes que “la estupidez puede llegar a ser homicida”. Naturalmente que sí. Las palabras de Cristo en la cruz testifican esto de manera clara e inequívoca, pragmática e inconfundible, cuando expresa: “¡Padre, perdónalos, porque no saben lo que se hacen!”. (Juan, 23, 34). El horrible binomio de maldad-ignorancia tiene que ser superado, mediante el perdón, por el binomio positivo de la bondad-sabiduría, paradigmáticamente mostrado en Cristo.

¹⁶⁸ La prensa daba la noticia de que Jerome David Salinger (New York, 1919) había muerto en New Hampshire el miércoles 27 de enero de 2010. En el periódico *El País* (29 de enero de 2010, pág. 44), se insertan algunas de las expresiones del autor de la renombrada novela *El guardián entre el centeno*:

Me gustaría encontrar una cabaña en algún sitio y con el dinero que gane instalarme allí el resto de mi vida, lejos de cualquier conversación estúpida con la gente.

La ignorancia y la estupidez hieren ya de por sí. Pero el problema no es sólo la estupidez en sí misma ya que, cuando el estúpido se apercebe medianamente de la enorme diferencia entre el hombre cabal, automáticamente se enciende de rabiosa envidia.

En realidad, no podemos ser jueces determinantes sobre nuestra propia conciencia, y menos sobre la de los demás. Pero cuando se ausculta la conciencia en el silencio y se oyen sus terribles quejas a consecuencia de los sufrimientos innecesarios experimentados por la postura quijotesca, desde ahí mismo adviene la incontenible querencia hacia el alejamiento de la estupidez, tan excesivamente generalizada.

¹⁶⁹ El libro de José Antonio Marina se titula *Las culturas fracasadas*. El talento y la estupidez de las sociedades. Sobre este libro efectúa Rafael Narbona pertinentes comentarios que se muestran en *El Cultural* del periódico *El Mundo*, del 10-12-2010, pág. 23.

tendencia al hedonismo y la comodidad. Pero, en todo caso, consciente de esta natural tendencia, conociéndose a sí mismo, vigila¹⁷⁰ y adopta las medidas oportunas para luchar contra esa relajación y resistirla de la mejor manera posible. La diferencia entre el honorable y el ramplón estriba en que aquél no se deja seducir por esa tendencia y, de este modo, constantemente se replantea las exigencias que lo impelen al consabido esfuerzo en pro de las nobles metas. Puede el hombre honorable incurrir en fallos de diverso tipo que, probablemente, serán leves y causados sin mala intención. Pero inmediatamente intenta rectificar y reconducir su vida en la dimensión positiva. Por nada ni por nadie abandona la senda del bien. Eso le cuesta problemas de todo tipo porque uno y otro, el honorable y el ramplón, avanzan respectivamente en la dirección correspondiente; por eso cada vez están más alejados...

Efectivamente, la quijotesca e indómita decisión de ser nobles o magnánimos sólo afecta, por desdicha, a una ínfima minoría. Pero el caso es que la incontable mayoría ataca con rabia a quien no claudica ni se une a la incoherente y maleable bandada. La bandada no admite lo singular y lo zahiere por no unirse a la masa amorfa y anodina, aunque, en todo caso... ¡bien que se aprovecha la masa de los progresos de todo tipo que el hombre singular (mediante sus denodados trabajos en filosofía, ciencia, investigación, técnica, arte...) aporta a la sociedad!

La persona no cambia. Nacemos muy determinados genéticamente. Por ello mismo, el ambiente y la circunstancia no harán sino perfilar, definir y agudizar las características con las que hemos nacido. En todo caso, cada vez serán más notorias las diferencias entre unos y otros: unos creciendo cualitativamente; otros descendiendo de manera inexorable. Por eso Cristo dice que “a los que tienen se les aumentará mientras que a los que no tienen se les quitará incluso lo poco”.

Según la pirámide que aquí se muestra, cada uno de los estamentos reporta a otro conjunto¹⁷¹ formado por unos valores superiores¹⁷². Efectivamente, cuanto más se

¹⁷⁰ Las palabras de Cristo son bien indicativas por cuanto, en la terrible noche de Getsemaní, indicaba a los apóstoles: “Velad y orad, para que no entréis en tentación; el espíritu está dispuesto pero la carne débil”. (Marcos, 14, 38).

¹⁷¹ Es bien evidente el hecho de que, cuanto mayor es la respectiva capacidad intelectual y más elevada es la correspondiente preparación artística y cultural, tantos más grados se asciende en esta pirámide cualitativa.

Cabe también considerar que, por otro lado, cuanto más se asciende en la depuración de los valores, tanto más se cumple esa progresión cualitativa por la que cada valor se alza sobre el inmediato anterior que, al propio tiempo, le ha servido de indispensable y antecedente base.

Conviene tener en cuenta, además, diversos aspectos referidos a esta cuestión:

A. Esta gradación se cumple también en la creatividad compositiva. Efectivamente, la composición musical se manifiesta dentro de una enorme gama cualitativa que abarca desde lo más prosaico y elemental, abajándose incluso, en ciertos casos, hasta el servilismo de lo hedonista e incluso de lo lascivo... Pero, en otro sentido, se eleva también, en el otro extremo, hacia las más altas cotas de la magnanimidad, de sublimidad e incluso hacia la aspiración de

depuran los valores ético-estéticos puramente antropológicos, tanto más se advierte que ellos mismos ascienden e impelen a unos niveles superiores. Al final aparece la referencia a Dios que, en todo caso, debe ser considerada como representación máxima de la sublimidad y la transcendencia.

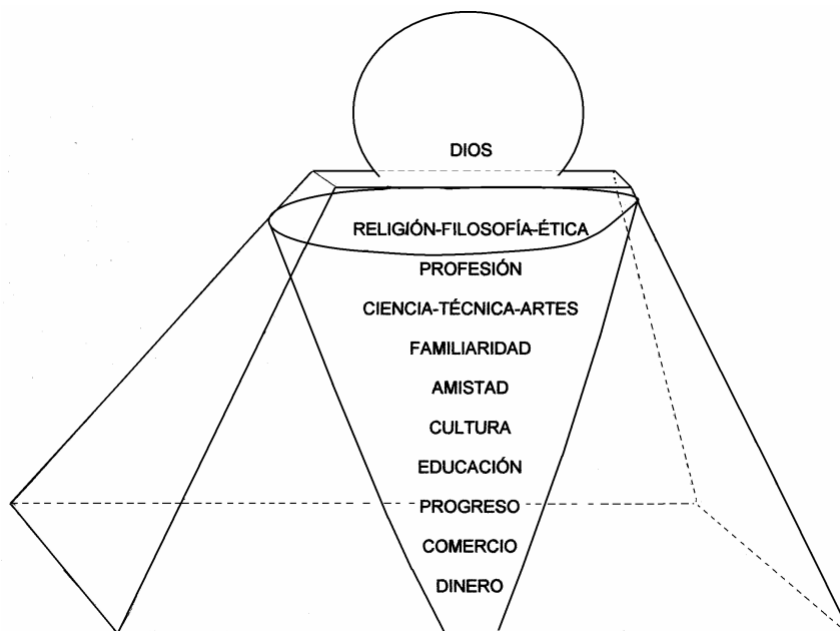


Figura II.15. Gradación progresiva de valores hasta el bien supremo: Dios.

Esta superior representación conceptual no debe aceptarse por efecto coercitivo, ejercido de manera impositiva y dogmática. Ella misma se muestra en la conciencia de manera natural como símbolo supremo que se intuye poderosamente en el espíritu más allá del racional alcance de las más preclaras mentes, incluso como las de Sócrates o Platón, como las de Kant o Schopenhauer en su razonada idea suprema del bien. En todo caso esta superior representación sobre la conciencia vendría a ser

transcendencia, especialmente en los grandes hitos de la composición operística y, sobre todo, de la música sacra.

- B. Por otro lado, dentro de la acción interpretativa, (y, en ella, de la Dirección de Orquesta), cuanto más idealista es su proyección, tanto más se alza ésta sobre los valores de la indicada pirámide.
- C. Visto de este modo, es posible entender que la acción interpretativa de insignes directores de orquesta, renombrados cantantes y eminentes solistas instrumentales añade valor a la propia creación de ciertos compositores.

¹⁷² Cabe pensar lógicamente que, cuanto más elevados son los estamentos de esta pirámide, tanto más se reduce el porcentaje de aquellos que logran aproximarse a su cúspide desde un equilibrado ascenso. Incluso aquellos que logran aproximarse a su inefable cúspide no pueden mantenerse constantemente en ella sino que, como Moisés al monte santo del Sinaí, ascienden allí sólo ocasionalmente para descender y permanecer después en el plano de un nivel más humano, más corriente y consuetudinario... No obstante, tras esas maravillosas experiencias sólo cabe ya mantener siempre la anhelante aspiración por efectuar el próximo e inminente ascenso a la sublime altura de la expresión musical para poder así, desde ella, manifestar e impulsar hacia los más altos valores e incluso renovar el diálogo que el alma establece con la misma Divinidad.

el símbolo que significa el ámbito sobrecogedor de interrogantes (tremendos y constantemente inhiestos...) sobre el universo, la vida y las misteriosas posibilidades de transcendencia más allá de la muerte. Sería este concepto supremo el terso¹⁷³ interrogante sobre lo que está más allá de nuestras posibilidades gnoseológicas e intelectivas; precisamente aquello que no se puede afirmar categóricamente ni tampoco deleznar con ligereza... En todo caso supone un dramático, gigantesco y desproporcionado interrogante que no se puede aclarar adecuadamente desde el intelecto, pero que se intuye en el fondo del espíritu, por tanto, tampoco se puede ni se debe soslayar... De cualquier modo, todo ello representa una idea superior que atrae misteriosamente la creatividad artística desde la apelación analógica a la transcendencia; y esta llamada es tanto más intensa e irreprimible cuanto más depurados, nobles y magnánimos son los conceptos sobre los que se eleva la más acrisolada creatividad artística. Quizá en ese sentido cabría establecer una consideración que si no es absolutamente categórica, sí es, al menos, coherente respecto a las formulaciones desde las que, de manera paradigmática, parte Beethoven para la proyección de su 9ª *Sinfonía*.

Ya hemos indicado anteriormente que Bertrand Russell, quien se declara como “no cristiano”, indica también abiertamente en su otra obra, *Principios de reconstrucción social*¹⁷⁴, las siguientes tremendas expresiones:

Si la vida ha de ser plenamente humana debe servir a algún fin que parezca, en cierto sentido, fuera de la vida humana, algún fin que sea impersonal y esté sobre el género humano, tal como Dios, o la Verdad¹⁷⁵, o la Belleza. [...] El contacto con este mundo eterno, aunque sea solamente un mundo de nuestra imaginación, trae una fuerza y una paz fundamental que no pueden ser totalmente destruidas por los combates y aparentes derrotas de nuestra vida temporal. Esta feliz contemplación de lo eterno es lo que Spinoza llama el amor intelectual de Dios. Para aquellos que lo han conocido una vez es la llave de la sabiduría.

¹⁷³ En torno a esta cuestión se desarrolla una de las más importantes obras de Miguel de Unamuno. Nos referimos a la obra *Del sentimiento trágico de la vida* (Madrid, Alba Libros, S.L., Grandes obras de la literatura y del pensamiento, 2006). En ella se debate y se atiende a la confrontación entre razón y sentimiento, entre intelección e intuición. Unamuno no omite su directa adscripción al pensamiento de Kant y de Schopenhauer; muy al contrario, constantemente alude a estos dos grandes pensadores intentando reafirmar la sintonía con sus respectivas tesis gnoseológicas y epistemológicas.

¹⁷⁴ Ob. cit., págs. 200-202.

¹⁷⁵ Es muy significativo que Bertrand Russell indique estos conceptos supremos con mayúsculas. Y es que siempre se advierte en él esa poderosa influencia del mensaje de Cristo, por más que su experiencia personal le indique que el proceder de la gente (sumida en la inercia, más que unida en el entusiasmo) en la cultura cristiana, muestre un tipo de vida generalmente contraria a la sublime moral que se preconiza en el Evangelio. De ahí su desencanto cuando muestra las razones sobre el “por qué no soy cristiano”. En todo caso, con ese hecho de escribir estos conceptos en mayúsculas reporta directamente a las palabras del propio Cristo cuando éste (según el *Evangelio de San Juan*, 14, 6) indica lo siguiente:

“Yo soy el camino, la verdad y la vida”.

Es inmensa la sinceridad de estas honradas expresiones emitidas por un hombre que, aunque admite la superioridad del mensaje cristiano y lo sitúa en la cúspide de la ética, no obstante, no cree en la transcendencia del alma hacia la vida eterna tras la muerte. Sin embargo, aun careciendo de esa creencia, se adhiere fuerte y dramáticamente a la necesidad de que, desde la espiritualidad, se intente remontar el chabacano y sórdido materialismo. Precisamente en el descarnado materialismo advierte Mario Vargas Llosa la causa directa de la tremenda crisis de ámbito mundial. Y es que, efectivamente, la alarma cunde sobre el aspecto económico cuando éste es sólo un mero efecto: la causa verdadera es la degradación ética. Por ello mismo indica Mario Vargas Llosa lo siguiente tras la correspondiente pregunta¹⁷⁶ del periodista:

P-¿Dónde se ha quedado su optimismo respecto al progreso del mundo?

R-En el sentido material, sí, pero lo que va a colapsar es lo otro, los valores, los principios, la cultura, la ética, que están en absoluta decadencia. Piensa en la corrupción monstruosa que está detrás de la crisis que vivimos hoy. Esa crisis no es una crisis, digamos, puramente financiera. Detrás de la conducta de los grandes banqueros, de los grandes empresarios, hay una moral degradada, profundamente depravada por la codicia. Y esa es una forma terrible de incultura. De eso hablan todos los grandes pensadores liberales, desde Adam Smith hasta Hayek o Popper. Decían: la libertad, que es el gran instrumento del progreso, si no viene sólidamente fundada, sostenida, por una espiritualidad y una cultura rica, creativa, crítica, en constante renovación, puede llevarnos al abismo. Es exactamente lo que está ocurriendo con la cultura. El progreso moderno es un progreso tecnológico, material, pero el otro se ha degradado a unos [enormes] extremos...

En el intento de encumbramiento espiritual tiene una inmensa influencia el poder de la buena literatura, especialmente aquella que preconiza las virtudes y los valores éticos. Y ya en ese estadio superior de verdad y de belleza aparece la música como una primordial ayuda que, desde su especial poder emotivo, colabora directamente con la esencia del mensaje ético. Cabe recordar sobre esto que San Agustín, precisamente, indicaba que la oración cantada vale el doble o el triple...

La naturaleza superior del arte musical, dentro de su dimensión psicológica, apela esencialmente a un estamento principal emotivo, e incluso espiritual y trascendente. En cierto modo esto concuerda con aquel principio conceptual del arte en Schopenhauer¹⁷⁷ por el que se indica que: “El arte concibe y produce por medio de la contemplación pura de las Ideas eternas, lo que hay de esencial en todos los fenómenos de este mundo”. Por tanto, el arte musical sí es un producto humano, pero

¹⁷⁶ Correspondiente a la entrevista efectuada por Blanca Berasátegui para la revista *El Cultural* (del periódico *El Mundo*, 3-9 de septiembre de 2010, págs. 8 a 11).

¹⁷⁷ Manifestadas en *El mundo como voluntad y representación*, I y II; ob. cit., pág. 36.

desde la relación del hombre como sujeto que recibe el objeto de la intuición pura, a modo de la relación de causa-efecto que opera en el propio hombre. Entendiendo esto así se comprende que Kant conceptuara el arte como al margen de la actividad racional pura, aceptando que establece su génesis directamente desde la emotividad, independiente de la razón analítica y, por tanto, desde allí apela al estamento psicológico y a la intuición, sin ser domeñado por la actividad racional; más bien es al revés: la actividad racional aparece decisivamente condicionada por el enorme poder de la emotividad que impone una directriz coercitiva sobre el estamento racional¹⁷⁸. Por ello mismo cabría aquí evocar aquella máxima tan expresiva:

El corazón tiene razones
que la razón no entiende

En este ascenso cabe constatar los valores supremos de ética-estética que desde la propia antigüedad, desde el consenso entre los grandes maestros del pensamiento filosófico clásico, se consideraban simbióticamente fundidos. Estos valores supremos se muestran, mediante progresión cualitativa, con una más clara depuración en su gradación ascendente¹⁷⁹.

Así pues, desde la aportación teórica de estos insignes maestros se puede constatar como, efectivamente, se dan esos aspectos coincidentes (aunque cada uno de ellos se muestra desde su particular enfoque personal) en ese remonte constante y progresivo, de ascendencia cualitativa, sobre los valores inherentes a la correlación ético-estética.

¹⁷⁸ En realidad el funcionamiento racional sólo se activa cuando la emotividad ha sido previamente sensibilizada de manera adecuada. La intelección sólo actúa como complemento subsidiario de la emotividad. Dicho de otra manera más sucinta, lo que no posee suficiente poder emotivo apenas suscita la activación de la razón o meramente la activa de manera mínima.

Es tremendo el asunto de aquellas personas en las que no se produce ese directo enlace entre la actividad de los dos lóbulos encefálicos (sensible en el derecho y conceptual en el izquierdo). Las consecuencias de ese “corte comunicativo” son lamentables en diversos aspectos, entre ellos la falta de emotividad, del poder deductivo, de correlación, de análisis y valoración de hechos, etc. En cambio, como por rara compensación, algunas de estas personas poseen un poder como de computadora para las operaciones matemáticas, memoria como de perfecto DVD, como cinematográfica y geográfica, por la que recuerdan perfectamente lo acaecido en ellos desde los primeros meses de vida. Cabe citar el raro caso de una de estas personas que era capaz de leer dos páginas simultáneamente ¡y de repetir después, perfectamente, (como si las hubiera fotografiado), los contenidos de lo que había leído, pero incapaz de razonar algo sobre todo ello!

¹⁷⁹ Casualmente, todos ellos coinciden, dada su condición de creyentes, en que la idea suprema está referida a Dios. No obstante, cabe considerar que, obviamente, para las personas agnósticas o escépticas (pero nobles y honradas) esa idea suprema de Dios es perfectamente equivalente y reemplazable por la idea del bien supremo o, meramente, de la ética ideal.

Respecto a la idea del bien indica Platón *La República*, traducc. de Patricio Azcárate; Algete (Madrid), Jorge A. Mestas, Ediciones Escolares, S.L., pág. 248) las siguientes consideraciones:

En los últimos límites del mundo inteligible está la idea del bien [...]. Una vez percibida, no se puede menos que sacar la consecuencia de que ella es la causa primera de todo lo que hay de bello y de bueno en el universo.

El hecho de recurrir constantemente a la cita de relevantes filósofos respecto a cuestiones del orden artístico, especialmente musicales, en cierto modo, avala y confiere consistencia a nuestros particulares argumentos, precisamente desde la lógica sintonía que se establece, de manera natural, con el sólido criterio de tan magnas personalidades. Pero, con ser esto importante, mucho más aún es el hecho por el que reiteradamente constatamos que estos mismos criterios de esas personalidades convergen directamente, de manera natural y admirable, con aquellos mismos que emanan en diversos contextos de la obra de Cervantes.

La obra de Cervantes posee unidad de sentido pero diversidad de vertientes. Desde esa unidad de sentido se establece aquella progresión cualitativa en la que cada conjunto de valores remite a otro estamento superior. La diversidad de vertientes es el amplio muestrario de las distintas situaciones y la variedad de contextos en que se describe cada uno de los casos.

Desde esa correlación ético-estética se deduce un conjunto de valores que se muestran en Cervantes en una línea discursiva por la que se establece una sucesión progresiva. De esta manera, cada plano o nivel reporta a otro subsiguiente, similar, complementario o superior:

Idea→concepto→argumento→literatura→filosofía→psicología→moral→educación→música→sublimidad→transcendencia→excelsitud.

Mediante el siguiente gráfico se puede apreciar, aunque de un modo de sintética figuración, ese ascenso de valores:



Figura II.16. Progresión: lenguaje→poesía→música→bien supremo: Dios.

Desde el mensaje que se advierte en la obra cervantina, especialmente en el *Quijote*, se detecta, como idea general y superior, una permanente admonición hacia la ética, una tendencia constante por la que se preconiza el seguimiento de los valores morales y las virtudes. Ante todo, según lo que preconiza Cervantes en su obra, interesa desarrollar y perfeccionar la propia actividad profesional de cada uno, dotándola de sólida densidad creativa a fin de que nuestra aportación a los distintos ámbitos (familiar, académico, laboral, cultural, social...) contribuya a la idea de la paz y la convivencia desde la base de los valores ético-estéticos. Y ya, desde un prisma netamente quijotesco, se trata de que con el cumplimiento de nuestro cometido profesional le baste y le sobre a nuestra conciencia, con indiferencia y desatención de aquel “qué dirán” que suele estar más pendiente de la apariencia que de la esencia.

El mediocre, generalmente ramplón y vulgar en su catadura humana y actividad profesional, está intranquilo y no se contenta con ser todo aquello tan laxo y nocivo; en su desvergonzada soberbia no admite la personalidad noble y la denodada vocación de trabajo-estudio¹⁸⁰ de las personas ejemplares. Aquella laxitud se le trueca en nerviosa malicia. Por ello, desde una procacidad envidiosa urde todo tipo de maliciosas artimañas encauzadas a perjudicar al hombre noble; y desde luego, ya puesto en ello, arremete preferentemente contra el que supone que representa con mayor legitimidad aquellos probos e ilusionados valores del hombre honorable.

La ramplonería no se contenta con desertar cobardemente de todo lo noble, especialmente de aquello que implica un notable y denodado esfuerzo; pretende también que el sucinto grupo de los quijotes se doblegue también a la dictadura de su vulgaridad. Por tanto, todo lo que implica elevación y nobleza les molesta, porque intuyen que delata de manera inevitable su grosera trivialidad y su holgazana carencia de denuedo.

Estos ramplones individuos parece que quieren “compensar” con grandes dosis de soberbia las tremendas carencias de positivo dinamismo. Por ello, en su repugnante soberbia, se rebelan furiosamente porque el hombre cabal no sea uno más entre ellos, engrosando su ramplona vulgaridad. Pero ahí se yergue el indómito y legítimo orgullo del hombre magnánimo que plantea, más bien, que sean ellos los que intenten imitar al hombre ejemplar... Pero su lógica pervertida les dice entonces (y en ello aciertan, aunque por una sola y escuálida vez...) que es mucho más fácil que el hombre cabal intente ser como ellos y no que intenten ellos, siendo tan inmensa mayoría, asumir la utopía de pretender ser como el hombre honorable. Pero, con todo

¹⁸⁰ Peor aún si este díptico (trabajo-estudio) se aumenta así: trabajo-estudio-oración-arte. Atreverse a todo eso implica, aunque no se pretenda ni se imagine, incitar a la chusma a un inevitable linchamiento moral. Más aún, piensan: ¡Ay de aquel que no se une decididamente a ese masivo linchamiento...!

esto y siendo tan diferentes unos de otros... ¿no sería mejor que cada cual siguiera su camino sin preocuparse del otro...? ¿No sería mejor decir “cada uno en su casa y Dios en la de todos”?

Indicábamos anteriormente (en la Presentación) que “en la particular vida personal se debate el hombre de gallardía quijotesca entre la triste realidad de lo que es frente a lo que debía y podía haber sido”. Con excesiva frecuencia se intenta y se logra zaherir al hombre honorable, quijotesco, precisamente como represalia por no haber podido apartarlo de su noble empresa. En estos casos el sufrimiento es atroz en el hombre honorable porque el malvado jamás se va de vacío en su ataque, especialmente si, por desvergonzada cobardía, ataca en grupo y en manada como los lobos, según suele siempre ocurrir... Como Don Quijote, también el hombre honorable recibe profundas heridas sin que logre entender la necesidad de éstas y la inutilidad del sufrimiento que causan, cuando había imaginado que todo su esfuerzo se centraría exclusivamente en potenciar su ideal empresa.

La evocación del mal sufrido injustamente hace que se reviva y reavive con similar y doloroso énfasis lo que acaeció en la realidad. Y esa evocación psíquica es tanto más cruda cuanto mayor es el nivel intelectual de la persona. Por ello mismo, refiriéndose a la poderosa actividad de la mente, indica Manuel Martí-Loeches lo siguiente¹⁸¹:

Gracias a las técnicas de neuroimagen sabemos que la mente se extiende por múltiples zonas del cerebro. Lo demuestran los estudios liderados por Stephen Kosslyn, de la Universidad de Harvard, en lo que se comprueba que cuando imaginamos algo se activan exactamente las mismas zonas de nuestro cerebro que se ponen en marcha cuando estamos percibiendo de verdad. Lo mismo ocurre cuando imaginamos determinadas acciones o movimientos: las mismas zonas del cerebro que llevarían a cabo tales actos se activan cuando los imaginamos, lo que ha dado pie a proponer, con base científica, que la imaginación puede utilizarse en programas de rehabilitación del sistema motor.

II. 3.2. EL FACTOR ESTÉTICO

La obra de Cervantes se nos muestra orientada, casi diríamos regida, desde la interdisciplinariedad. Efectivamente, buena parte de las facetas humanísticas, entre ellas la historia, la filosofía, la religión¹⁸², la moral, la ética, la psicología, la crítica... se

¹⁸¹ Insertado en el apartado de Ciencia, con el título “Preparados para entrar en la mente”. Publicado por el suplemento *El Cultural* del periódico *El Mundo* (3-7-2009, págs. 48-49).

¹⁸² El concepto de religión aparece en Cervantes asumido a la manera erasmista, esto es, confiriendo primacía a los dictámenes de la propia conciencia (en su caso, orientada desde el mensaje evangélico de Cristo) sobre las imposiciones dogmáticas de la jerarquía católica.

percibe como mensaje ético, bien de manera directa o, en todo caso, desde alguno de los componentes de cada acción. Pero todo ello se canaliza desde la expresión estética. Cervantes calibra y gradúa la transición de la intensidad ética de su mensaje transmitiéndola en distintos niveles estéticos:

- ❖ Para las situaciones de aspectos sin especial relevancia su acción literaria transcurre entre la narrativa, la descripción o el estilo directo.
- ❖ Cuando en estas situaciones crece la intensidad emotiva recurre alternativamente a la poesía.
- ❖ Al acentuarse los ámbitos superiores de la expresividad se acentúa el sentimiento sobre la poesía.
- ❖ Pero cuando, incluso con el recurso poético, parece no ser suficiente para manifestar el desbordante sentimiento, recurre entonces Cervantes a la música, consciente de su enorme poder emotivo.

Sobre los propios recursos literarios de narrativa, descripción, diálogos, etc., se advierte lo magistral de sus procedimientos técnicos. Pero, sobre todo, la indudable genialidad estriba en la inventiva temática, la imbricación de las tramas argumentales, la superposición temática, la admirable conducción de los desarrollos y la prodigiosa visión de síntesis general que siempre se ofrece con claridad, por más extensa que sea la obra, en su caso, *El Quijote*. Precisamente cabe ver en las *Obras Completas* cervantinas varios aspectos que, justamente por su sabia y oportuna disposición, convierten su creatividad en una singular maravilla estética: se trata de todos aquellos diversos componentes culturales y morales que aparecen, oportunamente dispuestos, en los contextos más adecuados y se combinan con el más admirable y flexible sentido de la idoneidad. Pero dentro de esa admirable combinación, dentro de esos incomparables cambios de planos, se muestra una gradación de niveles por el que

Superados ya aquellos recelos antirreligiosos de antaño, pasados ya aquellos furores incontrolados, parece que surge actualmente la idea conciliadora sobre la necesidad cultural de una aproximación al fenómeno religioso. Crece progresivamente una directriz puramente culturalista que ve en la religión y el estudio sobre el desarrollo de su proceso histórico (especialmente en aquellas de índole monoteísta, como el judaísmo, cristianismo y musulmán) una especie de intersección racional entre el mito y la idea natural e ineludible que siente el hombre sobre la transcendencia. Por ello mismo se indica en *El País* (19 de abril de 2010, pág. 38) lo siguiente por parte de Juan G. Bedoya:

“Quien sólo conoce una religión no conoce ninguna”, proclamó el iniciador del estudio de la historia comparada de las religiones, el alemán Max Müller. Lo recuerdan ahora investigadores de diversas universidades en un manifiesto sobre la necesidad de enseñar la historia de la religión en todos los niveles educativos. El texto se hace público pensando en el proceso de Bolonia. [...] El estudio de la historia de las religiones no es sólo un elemento cultural, sino un instrumento fundamental para el diálogo democrático y la solución de conflictos en un mundo globalizado. [...] La educación en el conocimiento de las religiones debe comenzar en los primeros niveles de la enseñanza, pero es imprescindible que venga impulsada desde la educación superior universitaria.

todos esos valores humanísticos apuntan y convergen hacia un plano superior y se elevan progresivamente, a la manera metafórica de un resplandeciente cono, hacia una mayor altura en la que indefectiblemente suele aparecer el recurso de la música.

Todos estos niveles, admirablemente combinados, confieren a la obra cervantina una potente complexión que late en la médula de la interdisciplinariedad con que se entreveran sus componentes estéticos. Bien puede decirse que, aunque desde la vertiente literaria, Cervantes también filosofa a su manera sobre los valores esenciales de la vida y el sentido profundo y trascendental de ésta. Su densa cultura lo eleva para retratar la humanidad, con sus virtudes y defectos, con sus ilusiones y tristezas, con sus dolores y esperanzas... Y todo ello se va conduciendo, remontándose hacia un elevado punto, a la manera del águila que, desde una singular altura, le es permitido abstraerse de tendencias partidistas y de particularidades reduccionistas.

La música no es que abstraiga de la realidad, y menos aún que soslaye algún tipo de compromiso vital; pero, en todo caso, tiene la virtud de elevar el ánimo de la persona, como disponiendo una amplia y azulada franja que la levanta sobre el panorama grisáceo de lo prosaico, anodino y sórdido¹⁸³.

La recurrencia a la música es constante en Cervantes. Probablemente se deba ello, en buena parte, a que se aprecia un notable desnivel entre la genial inventiva del argumento (especialmente en la portentosa obra del *Quijote*) y, en el otro extremo, la evidente insuficiencia de primor en aquellos pasajes que eleva al rango de poesía; por ello mismo, la mejor manera de suplir aquellas deficiencias de esmero poético es recabando la ayuda de la música. Pero, en todo caso, subyace siempre el problema, insistimos, de que se trata de una música subintelecta que el lector debe imaginar de modo virtual y de la mejor manera posible.

Cervantes, sin duda, pertenece a ese selecto grupo de genios que, con serlo, son también profundamente humanos y, por ello mismo, aman intensa y apasionadamente la vida¹⁸⁴. Pero su capacidad de amar es pareja a su enorme capacidad de intelección¹⁸⁵ y, por ello, también su capacidad de sufrimiento¹⁸⁶ es de

¹⁸³ Son bastantes las películas en que se muestra que la ocupación en la música parece como si evadiera y emancipara el espíritu de la prisión en que se halla la persona.

¹⁸⁴ Según se refleja con esplendorosa claridad en Nietzsche mediante su constante mensaje referido a la indómita “voluntad de ser” de la persona humana, una voluntad de ser y de trascender superior a las fuerzas regeneradoras del cosmos y sólo equiparable a las fuerzas misteriosas y eternas que lo guían.

¹⁸⁵ Por ello indica Schopenhauer (en *El mundo como voluntad y representación, Libro III*; ob.cit., pág. 23) las siguientes consideraciones emanadas desde el concepto del *principium individuationis*:

La esencia del genio consiste en una actitud preponderante para esa contemplación que reclama un olvido completo de la propia persona y de sus relaciones; por consiguiente, el genio no es otra cosa que la objetividad más completa de la dirección objetivada del espíritu. [...] Para que el genio se revele en el individuo, debe poseer éste una fuerza intelectual superior mucho mayor que la que exige el servicio de la voluntad individual y este excedente que permanece libre y sin

mayor densidad e intenso calado. Pero el sufrimiento no lo amedrenta. De ahí que advierta en su obra el ineludible compromiso¹⁸⁷ de una dimensión pedagógica social ejercida precisamente desde su propia actividad creativa, en este caso literaria. Cervantes educa constantemente a través de cada acción de sus personajes, de cada uno de sus enfoques narrativos, bien preconizando lo positivo o disuadiendo de seguir lo pernicioso. Su acción moralizante está en la línea pedagógica de Dante, de Goethe o de Víctor Hugo; de J.S. Bach, de Beethoven o de Verdi. Su dimensión se encauza en similar dirección a la de Kant, Schopenhauer o Nietzsche, en intentar educar, añadiendo a la dimensión educativa el componente del arte. Y también como éstos, toda vez que de la misma manera que los grandes genios de la historia, como cenit de su mensaje creativo, proyecta su punto culminante en su aspiración sobre la ética.

En realidad, cualquiera que sea el tipo de actividad creativa, si se erige sobre los postulados esenciales del verdadero arte, siempre se muestra un trasfondo filosófico y un honrado compromiso. Para el caso de Cervantes, el cenit de la expresión, allá donde apenas alcanza ya la significación de la palabra, se eleva el sentimiento de la música, como misteriosa fuerza de la naturaleza que continúa su poder expresivo más allá de donde el concepto léxico no alcanza ya a reflejar los anhelos sublimes del alma, o sus ansias de transcendencia y de infinitud...

empleo es lo que viene entonces a constituir el sujeto emancipado de la voluntad, el claro espejo de la naturaleza del mundo.

¹⁸⁶ Schopenhauer (en esta misma ob. cit., pág. 128), indica lo siguiente:

A medida que el fenómeno de la voluntad se hace más perfecto, el dolor se hace también más evidente. En la planta no hay todavía sensibilidad, ni por consiguiente, dolor (en sentido estricto). Los animales inferiores, infusorios o radiolarios, no son capaces más que de un grado mínimo de dolor; hasta en los insectos la facultad de sentir y de padecer es todavía muy limitada. Con el perfecto sistema nervioso de los vertebrados llega [el dolor] a gran altura y se eleva en proporción en que se desenvuelve la inteligencia. A medida que el conocimiento se hace más claro y que la conciencia crece, [la capacidad d]el dolor aumenta y llega a su grado supremo en el hombre. En él es tanto más violento cuanto más lucidez de conocimiento y más elevada inteligencia posea. El genio es quien más padece.

Schopenhauer coincide plenamente con el *Eclesiastés* Efectivamente, en determinado pasaje de este libro de la *Biblia* (1, 18) aparece una expresión absolutamente coincidente cuando se indica lo siguiente: “A más sabiduría, mayores pesares; quien aumenta el saber, aumenta el dolor”.

¹⁸⁷ Mario Vargas Llosa, flamante Premio Nóbel de Literatura 2010, expresa para el periódico *El Mundo* (viernes, 8 de octubre de 2010, págs. 52-54) las siguientes consideraciones:

Cuando escribo literatura, la ideología política se queda en segundo plano. La literatura abraza un sentido más amplio de la experiencia humana. [...] La buena literatura es la que despierta el sentimiento crítico en la sociedad. Por eso, los regímenes autoritarios han censurado siempre la literatura por considerar que lleva la semilla del peligro.

La simplista división de la sociedad en “izquierdas y derechas” es un recurso elemental y precario, sólo apto para la manipulación interesada y la demagogia chabacana; pero, en realidad, no se atiene a la densa complejidad de la persona. Automáticamente queda rebasada tan pronto como el honrado intelectual atiende a la denodada investigación, la intensa indagación filosófica o la elevada creatividad artística. La dimensión del espíritu humano supera de inmediato esa falacia simplista al mostrar que la complejidad psicológica humana rebasa tan elemental y artificioso molde primario y precario.

El conjunto de la obra cervantina ofrece, pues, esa vasta y superior visión aguilena y, precisamente desde esa altura, se le puede asemejar a aquella actitud aleccionadora ético-estética que se ofrece en los grandes filósofos de la historia (Confucio, Sócrates, Platón, Aristóteles, etc.). Bien es cierto que la intención de Cervantes se nos muestra, en principio, meramente literaria; pero dentro de la amenidad de sus diversos niveles narrativos, descriptivos, etc., se entrelaza con plena consciencia toda una serie de mensajes éticos que se recubren de valores estéticos de primer orden, especialmente musical.

En el fondo más sintético del mensaje cervantino subyace la verdad suprema del amor. Se ha dicho “ama y haz lo que quieras”. La obra cervantina resume amor por los cuatro costados. Pero bien sabemos que un amor intenso conlleva, de manera inevitable, un dolor profundo. Cuanto más singular y noble es el amor parece que también le acompaña un dolor más acerbo. Por eso mismo la creatividad literaria cervantina, por encima de su genialidad e incluso también del denso componente filosófico, se podría resumir, en esencia, como un acto de amor.

Sobre esto cabe atender las indicaciones de Ortega y Gasset que lo expresa¹⁸⁸ así: “Yo diría que el amor, más que un poder elemental, parece un género literario [...], más que un instinto, es una creación”. Cabe entender aquí el concepto de creación como obra de arte que requiere un cariño y un esmero constante, muy lejos de ser el efecto de un mero impulso; además, tiene esta expresión otra importante vertiente en ese mismo hondo calado: viene a significar que la auténtica creatividad, como el verdadero amor, está reservado sólo a personas singulares. Por ello mismo indica¹⁸⁹ también Ortega:

El amor es un hecho poco frecuente y un sentimiento que sólo ciertas almas pueden llegar a sentir; en rigor, un talento específico que algunos seres poseen, el cual se da de ordinario unido a los otros talentos. [...]

Enamorarse es un talento maravilloso que algunas personas poseen, como el don de hacer versos, como el espíritu de sacrificio, como la inspiración melódica, como la valentía personal, como el saber mandar. No se enamora cualquiera ni de cualquiera se enamora el capaz. El divino suceso se origina cuando se dan unas ciertas rigurosas condiciones en el sujeto y en el objeto. Muy pocos pueden ser amantes y muy pocos amados. El amor tiene su ratio, su ley, su esencia unitaria, siempre idéntica.

El hecho de que vaya “unido a los otros talentos” indica que también Ortega advierte que el amor va fundido al conjunto esencial de valores formado por

¹⁸⁸ *Estudios sobre el amor*, ob. cit., pág. 53.

¹⁸⁹ *Idem*, pág. 55.

sabiduría—verdad—bondad—belleza y, aunque no sea la síntesis de todos ellos, los impele con una poderosa fuerza.

Precisamente cuando el amor es de más hondo calado, tanto mayor recurrencia muestra hacia la poesía. A su vez, cuando ésta es de más candorosa y deleitable intensidad, tanto más requiere estar fundida especialmente con la música. La melodía se convierte así en el más adecuado lenitivo para el amor herido por el dolor. Y ahí alcanza su estética el más elevado y deleitable nivel, al establecerse la misteriosa simbiosis entre emotividad—dolor—belleza. Sobre esto conviene atender a las indicaciones de Nietzsche¹⁹⁰:

Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda experiencia es, antes bien, sólo símbolo: por ello el lenguaje, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica.

Nada llega más intensamente a la interioridad del alma que la poesía canalizada desde el mensaje sonoro de la melodía porque implica la representación más directa del fenómeno en su manifestación emotiva y sentimental. Si al concepto pulcramente expresado en términos poéticos se le añade la emotividad del componente sonoro musical, se alcanza con ello un deleitable grado de belleza. Por ello mismo indica Schopenhauer lo siguiente¹⁹¹ sobre la música:

Es un arte tan elevado y tan admirable que obra tan poderosamente sobre el sentimiento más íntimo del hombre, la comprendemos tan a fondo y tan enteramente, como una lengua universal cuya claridad supera hasta la del mundo intuitivo. [...] Debemos atribuir a la Música un sentido más serio y más profundo relacionado con la esencia íntima del mundo y con la nuestra [propia], y respecto del cual las proporciones numéricas a que debe ser reducido este arte no son más que una indicación y no la cosa indicada.

Es cierto que desde el mensaje poético se han alcanzado cotas de sublime belleza en diversos casos; no obstante, por más bello que sea el poema literario, aún le falta ese impulso último y decisivo para poder alcanzar el éxtasis estético que se produce desde el mensaje sonoro de la música. Por ello mismo, con la fusión del verso

¹⁹⁰ *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 72.

¹⁹¹ *El mundo como voluntad y representación*, ob. cit., pág. 83.

y el sonido, se produce uno de los fenómenos estéticos de mayor belleza: la simbiosis de poesía-música que da origen a la melodía. Ya hemos indicado que esa fusión cumple la finalidad de la mutua y reversible compensación entre poesía-música: la poesía confiere a la música significación y ésta, por su parte, aporta a esa unión el componente emotivo y sentimental de la sonoridad para que aquélla culmine espléndidamente su pleno sentido. Aunque la interconexión de las diversas zonas y redes neuronales es enormemente compleja, podríamos decir, aunque de manera somera, que la música apela directamente a la parte emotiva del cerebro (hemisferio derecho) mientras que la poesía, partiendo de esa misma zona (en cuanto que tiene una misma y básica aspiración emotiva) transmite el mensaje hacia el intenso raciocinio (hemisferio izquierdo).

Música y poesía se reclaman de manera mutua y constante desde una enorme tensión reversible. El mero hecho de escuchar una música deleitable (en este caso, instrumental) produce al instante la necesidad y el reclamo de un aparejado concepto. Por ello mismo, al haber provocado la intensa sensación y, desde ella, impelido el sentimiento, la música reclama con intensa fuerza adherirse a una vivencia, a una idea, a un concepto, a una imaginación, a una referencia de cualquier tipo..., por abstracta que ésta sea. Si el carácter de la música que suena está en consonancia con el momento de especial emotividad de la persona, ésta relacionará¹⁹² y aglutinará para siempre aquella especial vivencia solapándola con la música que sonaba en ese concreto momento. En todo caso, también la idea, el concepto, ha precedido a la creación de la obra musical instrumental; más aún, se han erigido con relativa definición para generar la idea temática musical; pero su mensaje y su referencia permanecen incógnitos para el oyente. Es entonces cuando se anhela el recurso de la poesía para concretizar el mensaje emotivo. Pero lo que se gana ahora en concreción, se restringe, en cambio, en aquella amplia y sugestiva dimensión espectral que ensanchaba en el oyente el área de la libre imaginación. Esto se comprendió perfectamente en aquella culminación renacentista en que se recuperó y potenció la música instrumental independizada del texto poético. Precisamente la carencia de significado que adolece la música instrumental la intenta compensar inmediatamente

¹⁹² Para el caso, eso mismo puede ocurrir al escuchar cualquier parte de una sinfonía, especialmente si es su segundo movimiento, que generalmente suele ser de mayor calado sentimental. Los diseños melódicos de esa sinfonía, de aquel vals, de aquella balada de Chopin..., quedarán para siempre íntimamente correlacionados con aquellos inefables momentos en que surgió el amor entre la pareja. Aunque de menor calidad, cabe considerar el enorme impacto y la tremenda conmoción emotiva que producía en aquellos amantes, en la película *Casablanca*, la mera audición de la canción “El tiempo pasará” que, precisamente es la que sonaba cuando la pareja se enamoró en aquella idílica noche de París...

nuestra imaginación de la mejor manera posible: automáticamente la mente la correlaciona con la imagen vivencial que se le muestra como más adecuada al caso.

Refiriéndose a Walter Benjamín, manifiesta Enrique Vila-Matas las siguientes indicaciones¹⁹³:

Baudelaire confiaba en lectores a los que la lectura de la lírica pone en dificultades. [...]

Recuperar la palabra, me dije pensando en Benjamín y me pregunté si éste seguiría sosteniendo en el mundo de hoy que el acto de leer tiene el potencial de convertirse en una especie de experiencia onírica que da acceso a un inconsciente humano común, sede del lenguaje y de las ideas.

Tras el título “El fondo eterno (Walter Benjamín)”, dispone Enrique Vila-Matas la siguiente expresión: “La palabra no es un signo ni un sustituto de otra cosa, afirmó el filósofo alemán”, (refiriéndose a Walter Benjamín). Probablemente, la consideración de la música es el complemento necesario para poder aclarar y entender tan complejas cuestiones; precisamente el recurrir a su concepto aclara extraordinariamente lo que, sin ella resulta oscuro y difuso.

Conviene analizar separadamente estas dos anteriores frases:

A. “Confiar en lectores a los que la lectura de la lírica pone en dificultades”.

Se alude aquí a un nivel superior de inteligencia (similar entre el creador y el receptor) para comprender que, efectivamente, la palabra, especialmente en su prioritario ámbito lírico, es mucho más que un signo semántico. “Poner en dificultades” implica un lector de superior nivel que automáticamente remonta los meros contenidos léxicos para elevarse a la idea esencial que desde estos mismos contenidos léxicos se sugiere. La pura linealidad decursiva y lo escueto de los signos léxicos alzan inmediatamente al lector capacitado a la automática exigencia, absolutamente ineludible, del ámbito superior de la imaginación y la fantasía, remontándolo sobre la concreción de los signos léxicos, necesarios para significar la idea pero restrictivos para manifestarla en toda su densidad y sutileza. En todo caso, el mérito del poeta estriba en haber acortado ese tránsito entre la necesaria expresión lírica y el ámbito superior a la que ésta alza inmediatamente.

B. “El acto de leer tiene el potencial de convertirse en una especie de experiencia onírica”.

Efectivamente, traslada y alzada la mente a aquel ámbito superior, el intelecto humano se halla en un mundo ilimitado de imágenes que pasan de ser meras palabras poéticas a representaciones abstractas de todo tipo que, por añadidura, se manifiestan

¹⁹³ Insertadas en el suplemento cultural *Babelia* del periódico *El País*, 18-09-2010, pág. 23.

de manera múltiple y simultánea. Ésta es la representación fenoménica que alza a aquella “experiencia onírica”, libre y superior sobre la concreción de la palabra, por más bella y erudita que ésta haya sido. La palabra pierde ya, en ese ámbito superior su concreción y delimitación léxica y se abre a una esplendorosa visión múltiple en la que impera la libre imaginación. La palabra poética ha sido un mero recurso, un conveniente medio (un *médium* necesario) para que la idea abstracta del poeta pase a la mente del receptor donde, tras la manifestación concreta del verso, la idea se desparrama otra vez en amplitud y en dimensión abstracta. Probablemente la música pura instrumental sea el nexo conceptual que ayuda a comprender el fenómeno entre la representación abstracta en la mente y su necesaria concreción sobre la palabra. La música instrumenta “no se somete” a aquella “manifestación concreta del verso” que conlleva la música vocal. Por eso, aquella “experiencia onírica” se muestra plenamente en las obras sinfónicas en que el mensaje aparece libre y, aunque abstracto, con pleno albedrío y emancipado de la delimitación concretizadora del signo léxico.

Conviene manifestar aquí la metáfora¹⁹⁴ del estanque de agua y del canal¹⁹⁵. El estanque es la idea o el concepto tal como se instala, en toda su complejidad y amplitud abstracta, en la mente de la persona; el canal es el cauce obligado para su discursiva manifestación mediante la alocución oral. Pero para el auditor, el proceso es justamente a la inversa: el canal va vertiendo y mostrando paulatinamente toda la dimensión del complejo concepto que está obligado a manifestar mediante todo el caudal que, necesariamente, fluye de manera gradual y discursiva. La memoria del

¹⁹⁴ Otra metáfora, probablemente adecuada, sería el considerar la idea superior como el alto vuelo del águila real desde el que se divisa una amplísima área, aunque de manera abstracta y compleja. La caída en picado del águila hacia la superficie efectuando sobre ella un vuelo rasante de inspección detallada sería la concreción de la expresión léxica sobre la obra literaria. Ese alzar de nuevo el vuelo hacia las magníficas alturas sería aquel intento de comprensión en que “la lírica pone en dificultades” la mente del lector en un intento de armónica sintonía de éste respecto a la idea superior y compleja del poeta. Sería ese remontar el recurso léxico para, desde él, alzarse a la altura superior de la idea, aunque en toda su amplia densa y abstracta significación conceptual, liberada de la concreción léxica y muy por encima de ella en su ilimitada representación espectral, puramente mental.

¹⁹⁵ El estanque es la idea literaria o musical en toda su amplitud en la mente respectiva del poeta o del compositor y el canal es el cauce obligado para su discursiva manifestación léxica o sonora. Pero ahora, para el auditor, el proceso es justamente a la inversa: el canal va mostrando paulatinamente toda la dimensión de la obra que está obligada a manifestar todo su caudal decursivamente. La memoria del auditor va acogiendo todo ese caudal que le llega canalizado de manera sucesiva y lo va depositando en el inmenso estanque de su memoria; allí se expande y actúa entonces en su dimensión de plano.

Una lectura superficial y acelerada, o una interpretación de un *tempo* musical atropellado viene a ser como ese canal defectuoso al que se le deposita excesiva cantidad de agua y, por tanto, se va desbordando y desparramando perniciosamente en su decursivo recorrido hacia el estanque receptivo de la memoria. Por otra parte, toda aquella enorme y compleja riqueza del orden acústico se coarta y apelmaza desde aquel tipo de frenéticas y vertiginosas interpretaciones. La facultad de la memoria no puede, con ello, asumir convenientemente todo un cúmulo informativo de material sonoro que debe ordenarse en el cerebro para que aquel canal discursivo, lineal, se recomponga en la dimensión de “mapa” en la memoria, adquiriendo así la obra todo su sentido.

auditor va acogiendo todo ese caudal que le llega canalizado y lo va depositado y expandiendo en el inmenso estanque de su mente y su memoria que actúan entonces en su dimensión de plano. En resumen, es como un transvase de un “estanque” a otro “estanque” mediante el nexo comunicativo, necesariamente discursivo, del “canal”.

Es necesario que el “canal”, poético o musical, se disponga sobre una sólida forma y unas equilibradas estructuras que faciliten la manifestación de la idea con la máxima claridad posible y, consecuentemente, su tránsito sea nítido y expeditivo hacia la intelección del lector o el oyente.

Con la memoria se refuerza el conocimiento de la obra. Cuanto más se conoce la obra tanto más se facilita el encuentro, esto es, la convergencia con ella y desde ella, con la propia mente de su creador. Pero la memoria, (en su proceso de conducción “lineal” de aquel “canal” decursivo hasta hacia el ámbito superior de la memoria “plano” o dimensión “mapa”), suele encontrar en muchos casos, por efecto de una creatividad inadecuada, constantes obstáculos.

Esa “experiencia onírica” es la pura sensación emotiva que, precisamente se manifiesta en plenitud en la música sinfónica, instrumental. En todo caso, la simbiosis de poesía-música es el área de simbiosis o intersección en que se mantiene la concreción léxica pero se posibilita desde la música esa sensación onírica y sensual.

La música, bien instrumental o en fusión con la poesía, viene a ser la moción directa y espontánea de la voluntad, dinamizando a ésta desde el sentimiento; la poesía sería la definición de la idea y su concepto mediante terminología léxica. Por ello indica¹⁹⁶ Schopenhauer:

La música es una objetivación tan inmediata de toda la voluntad, como el mundo, como las Ideas mismas, cuyo fenómeno múltiple constituye el mundo de los objetos individuales. No es como las demás artes una reproducción de las Ideas, sino una reproducción de esa misma voluntad, de [la] que las [propias] ideas son también objetivaciones; he aquí por qué la influencia de la música es más poderosa y penetrante que la de las otras artes; éstas no expresan más que la sombra, aquella habla de la realidad y como una misma voluntad se objetiva en la Idea y en la Música.

Por ello mismo, cuando la definición de la idea y su concepto se proyectan en la poesía, ésta no se contenta meramente con la más exquisita y sonora declamación; además, reclama de manera ostensible e insistente su íntima asociación con la música para que surja en plenitud el prodigio de la melodía. Ése es, fundamentalmente, el primordial mensaje estético que muestra Cervantes todas las veces en que recurre a la música. Ése es, precisamente, el intento de Cervantes para dotar de mayor

¹⁹⁶ *El mundo como voluntad y representación*, ob., cit., pág. 84.

sentimiento su mensaje ético-estético. Cervantes nota intensamente todos estos aspectos y por ello aparece constantemente latente, permanentemente vehemente, aquella necesidad que siente para que los conceptos manifestados en terminología léxica, cobren un efusivo y cálido palpito humano mediante la constante recurrencia a la música. Por todo ello, aun siendo su obra genial (especialmente *El Quijote*) quizá el propio Cervantes la consideraría incompleta al no manifestarse en ella, de manera real y fáctica, el recurso complementario de la música.

II. 3.2.1. CORRELACIONES ÉTICO-ESTÉTICAS ENTRE LA OBRA DE SHAKESPEARE Y LA DE CERVANTES

Es verdaderamente singular y sorprendente que dos figuras magnas de la literatura universal, del máximo relieve histórico, como Cervantes y Shakespeare, fueran directamente coetáneos. Efectivamente, William Shakespeare nace el 26 de abril de 1564 y muere el 3 de mayo de 1616; por tanto fallece, de manera coincidente¹⁹⁷ y asombrosa, el mismo año que Miguel de Cervantes, quien nació el 29 de septiembre de 1547 (en Alcalá de Henares y murió¹⁹⁸ en Madrid el 22 de abril de aquel mismo año 1616). El tiempo ha contribuido a acrisolar la intensa consideración y estima sobre la densidad de la magna obra literaria de ambos. Por ello mismo cabe considerar que sólo tras varias centurias se consolidaron como figuras de tan estelar altura. Por eso mismo, tras las figuras magnas de Homero, Virgilio y Dante sólo se alzan a tan refulgente altura Cervantes y Shakespeare. Su genial nivel estelar espera varios siglos la aparición de figuras universales de similar esplendor...

No vamos a establecer aquí algún tipo de comparaciones cualitativas entre ambos puesto que en ningún caso se ajustan a las directrices esenciales de nuestro trabajo. No obstante, sí que parece conveniente atender a relevantes aspectos sobre mutuas correlaciones ético-estéticas entre la obra de Shakespeare respecto de la obra cervantina que cabría conceptualizarlos en los siguientes aspectos:

- ❖ El hecho de tratarse de genios sobresalientes de la literatura y el que fueran directamente coetáneos, nos impele a efectuar algunas substanciales correlaciones, contrastes y analogías ético-estéticas entre ambos literatos.

¹⁹⁷ Esa fortuita coincidencia se produjo, de manera asombrosa, en diversos casos sobre relevantes personalidades, bien respecto al nacimiento o sobre el óbito. Entre ellos cabe significar el nacimiento de Richard Wagner (22-05-1813) y el de Giuseppe Verdi (10-10-1813), nacidos ambos el mismo año; lo mismo aconteció con J.S. Bach (23-03-1685) y G.F. Händel (23-02-1685), nacidos el mismo año.

¹⁹⁸ Parece ser que el óbito de Don Miguel de Cervantes aconteció el 22 de abril del 1616. No obstante, se suele confundir con el día 23 en que se efectuó su sepelio.

- ❖ Con la suma creativa de ambos se nos ofrece una amplia visión de la sociedad de aquel tiempo. Ambos, con aguda y clara visión de perspectiva aguileña, nos muestran un fidedigno enfoque psicológico de las conductas humanas desde su propio contexto histórico. Por ello mismo, con enorme sutileza, nos los muestran con perenne valor de palpitante y constante actualidad.
- ❖ Las peculiares vertientes ético-estéticas de ambos autores, muy extremadas en cuanto a sus respectivas tendencias, parecen complementarse mutuamente tras la intensa consideración de ambas obras. Entre ambos enfoques es posible atender al fenómeno humanístico con razonable y densa amplitud. El nexo de intersección de ambos autores es la común correlación de amor-dolor y el predominio constante del mal sobre el bien que siempre resulta zaherido en su denodada resistencia.
- ❖ La asechanza del mal es constante en la obra de ambos autores. En Cervantes, en todo caso, ésta se muestra reticente y comedida puesto que elude los desenlaces trágicos; no obstante, la manifiesta elisión de estos desenlaces trágicos lo aparta bastante de la tácita y cruda realidad. En cambio, Shakespeare se emplaza en el otro radical extremo y sobreabunda ostensiblemente en tramas de terrible violencia y desgarradora criminalidad.

Aparte de su genial magnitud y coincidencia histórica, nos mueve a establecer algunas comparaciones mutuas el hecho de que su respectiva y esencial directriz ético-estética se encauza en dos vertientes distintas:

- Cervantes apunta a “lo que debiera ser”, en una dimensión netamente idealista que, por ello mismo, aboca a sus héroes (especialmente al Quijote) a una vivencia entre virtual, romántica y soñadora, como por encima de la realidad. Entre “lo que es” y “lo que debiera ser”, Cervantes se inclina decididamente por esa segunda y positiva opción. Obviamente, con ello se alza al plano de lo utópico y virtual, puesto que quien opta y preconiza los valores ético-estéticos recibe, sin excesiva demora, la represalia de la maldad y la materialista ramplonería.
- Shakespeare, en cambio, muestra taxativa y atrozmente “lo que es”. Manifiesta con ello la crudeza de la vida, sin apenas margen para que el magnánimo disponga sobre la tácita realidad sus nobles proyectos y honorables ilusiones.

Ambos están imbuidos de la moral cristiana; pero en Cervantes es ésta una constante mientras que en Shakespeare aparece de manera muy esporádica¹⁹⁹. En ambos, al propio tiempo, se manifiesta, cruda y constantemente, el acerbo dolor aunque adviniendo desde cauces muy distintos. Ambos parecen mostrar los dos brazos de la cruz, como de Dimas y Gestas: el de la resignación y el de la desesperación. Mientras que en Cervantes adviene el dolor como consecuencia del compromiso ético sobre el noble amor, en Shakespeare deriva el pavoroso dolor (a excepción puntual de probidad de algunos personajes concretos de las tragedias, como *Romeo y Julieta*, *Rey Lear*, *Coriolano* y *Tito Andrónico* y los de las comedias) como consecuencia fatídica de la horrenda maldad que no se ha sabido domeñar.

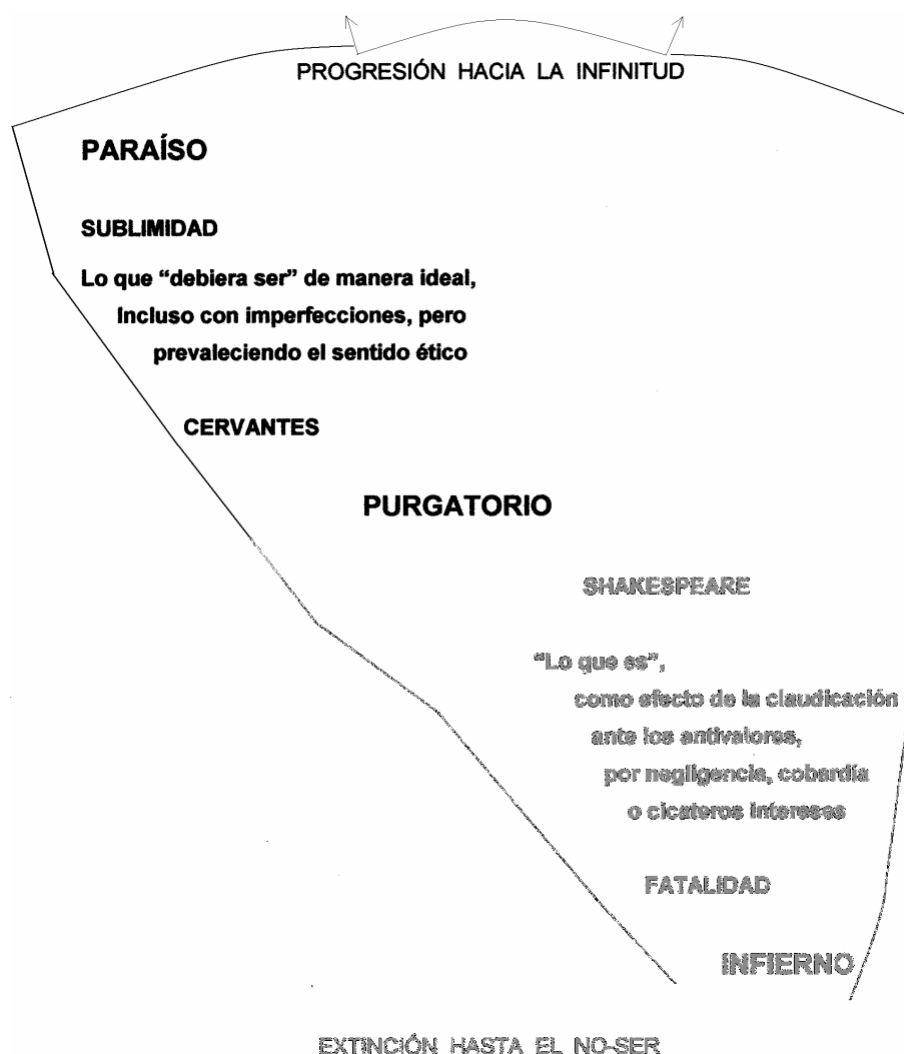


Figura II.17. Progresión hacia la sublimidad—extinción hacia la perdición.

¹⁹⁹ No obstante, algunas veces aparecen destellos de la fe cristiana, (como en el caso, ya indicado anteriormente, de *La segunda parte del rey Enrique VI*; *Obras Completas*, págs. 793-794) en que el rey Enrique VI exclama:

¡Es maravilloso considerar la obra de Dios en todas sus criaturas! ¡Sí; hombres y pájaros tienen la ambición de elevarse lo más alto posible!

Según este gráfico, Cervantes impele a la práctica de los valores morales y las virtudes cristianas. Los personajes de Shakespeare, aun siendo de una cultura cristiana, son dominados por los vicios y las pasiones y, como resultado, se abocan al abismo de la perdición eterna. Dante, en su genial obra de *La Divina Comedia*, muestra los tres estamentos escatológicos. En cierto modo, su Infierno estaría en el centro de esta disyuntiva entre la relación ético-estética de Cervantes—Shakespeare.

Desde un mismo centro, en cambio, Ambos aportan, quizá del modo más significativo en la historia de la literatura, la misteriosa simbiosis de amor-dolor; y la manifiestan desde los más esplendentes cauces ético-estéticos, mediante la más genial expresión artística.

II. 3.2.1.1 FACTORES ÉTICO-ESTÉTICOS DE AMBOS AUTORES

En ambos autores, Cervantes y Shakespeare, se advierte una enorme sapiencia que se alza al esplendoroso nivel de la genialidad. En ambos es fundamental, esencial para las respectivas tramas de sus obras, la problemática amorosa de la pareja humana. Pero mientras que para Cervantes es el asunto amoroso una cuestión esencial que se mantiene en un plano prioritario y preeminente, en Shakespeare se desplaza a un punto intermedio, centrado entre la tensión de las luchas por el poder y la riqueza, como queriendo flotar sobre los quebrantos trágicos que degeneran de todo aquello. Únicamente en las tragedias de *Romeo y Julieta* y en la de *Otelo* se dispone la problemática del amor, (a la manera cervantina) en un plano primigenio, primordial (aunque con el consabido y trágico final).

La obra de ambos autores rebasa épocas y lugares por el genial relieve en que se muestra el binomio de ética-estética; éste adquiere mayor realce al manifestarse desde la creatividad artística, literaria. En la obra literaria de Shakespeare se muestran también, (como en Cervantes, similar a un prodigioso vademécum), aquellos diversos ámbitos del orden filosófico, moral, educativo, psicológico²⁰⁰, costumbrista, histórico, erudito, etc. Pero es evidente que el componente de estos valores, comunes en

²⁰⁰ Lo que es verdaderamente sorprendente y hasta sobrecogedor, es el considerar que Shakespeare, con 18 años menos de vida (sólo vivió 52 años) que Cervantes (quien vivió casi 70 años...) muestre en sus obras una agudeza psicológica de tan inmenso calado. Por él parece penetrar con tremenda sutileza en el interior de las almas, estableciendo una neta diferenciación sobre la peculiaridad de cada uno de sus personajes. Lo sorprendente es que describe las diversas situaciones anímicas con inaudita claridad y, además, emite sentencias tajantes, determinantes, propias de la más acrisolada y sabia ancianidad... ¡Todo un irrepetible prodigio de calado psicológico, junto a Cervantes que, además, se muestra maravillosamente nítido en su dimensión simbiótica ético-estética!

ambos, se manifiesta de manera muy dispar y con distinta incidencia en cada de estos dos literatos. En Cervantes se muestra una mayor incidencia en lo inherente a bs ámbitos filosóficos, morales y educativos; en cambio, en Shakespeare se manifiesta una mayor intensidad en los ámbitos psicológicos, costumbristas y, sobre todo, en los históricos. Probablemente sea aquel pasaje de Crisóstomo el aspecto paradigmático de mayor calado y significación en la obra de Cervantes: aquel asumir el dolor de la máxima y estoica intensidad por efecto del puro amor, sin ceder a la violencia del suicidio o del asesinato, es decir, manteniendo las consecuencias del más candoroso sentimiento hasta la suprema valentía de llegar a morir de amor. En Shakespeare probablemente habría que significar en tres de sus tragedias (aunque en cada una de ellas con vertientes muy peculiares y contrastantes) el genuino sentido ético-estético de este genial literato inglés:

- A. *Romeo y Julieta*. Pocas veces en la historia de la literatura se alcanza aquel deleitable embeleso como el que se muestra en el febril y candoroso diálogo que los enamorados mantienen bajo la candidez de la noche y la trémula luna.
- B. *Coriolano*. Aquí aparece el sentido ético en su máximo nivel puesto que Coriolano personaliza, de manera paradigmática, aquella figura del magnánimo que Aristóteles preconiza como máximo ejemplo de moral humanística. Pocas veces, en la historia de la literatura, se establece tan directa sintonía de concepto como entre Coriolano y la figura del magnánimo preconizada por Aristóteles en su *Ética*.
- C. *Tito Andrónico*. En esta tragedia probablemente se alcanza el paroxismo máximo del dolor producido por la más maliciosa vileza humana. Se muestra una desgarradora y enloquecedora muestra del dolor en que, llevado éste a unos puntos ilimitados, parece segregarse el enlace simbiótico psicosomático hasta parecer que alma y cuerpo, desgarrados, duplican el dolor psicofísico hasta extremos inconcebibles...

En todo caso, y de modo consuetudinario en sus tragedias, siempre desembocan las tramas en el desenlace funesto: bien del suicidio o del asesinato.

La obra de ambos, aunque sin llegar a una extensión desmesurada, es de notable amplitud. Lo que pueda carecer de extensión desmesurada se compensa de sobra con la acrisolada densidad, la genial calidad y la diversidad de los valores ético-estéticos contenidos en su respectiva producción. En todo caso se aprecia en ambos una enorme capacidad de trabajo, muy en la línea de aquellas consideraciones²⁰¹ que preconiza Schopenhauer con las siguientes expresiones:

²⁰¹ Arthur Schopenhauer: *Aforismos sobre el arte de vivir*; ob. cit., pág. 159.

Quienes detecten en sí mismos cierta capacidad intelectual y buen discernimiento, sin por ello atribuirse la posesión de las cualidades del espíritu más elevadas, no deben escatimar todo el esfuerzo y trabajo agotador que puedan soportar.

En realidad, todo ser humano se mueve originalmente por el amor, aunque también, ciertamente, por la conveniencia. Pero el problema de ambos aspectos, amor leal y honrada conveniencia²⁰², depende de estas dos opciones:

- ❖ El lícito camino encauzado en la prosecución del anhelado amor.
- ❖ La pirámide de valores con que debe graduarse la legítima conveniencia.

En Cervantes (especialmente en la figura del Quijote) predomina la directriz de “lo que debiera ser”. Amor y conveniencia sintonizan y confluyen en los mismos anhelos. Pero “lo que debiera ser” aparece, frente a la cicatería imperante, como una quimera, como una locura ilusoria. Y ahí se establece el terrible conflicto, especialmente en *El Quijote*: entre el hombre honorable y magnánimo que no renuncia a los altos ideales ético-estéticos y la vileza ramplona que, al constituir una mayoría abrumadora y asfixiante, pretende mediante la imposición de “lo que es”, doblegar al hombre magnánimo. Chocan ahí drásticamente el sueño idealista con la interesada y fatídica realidad. Ése es, creemos, el punto esencial, la substancial directriz que diferencia las tendencias estéticas entre la obra de Cervantes y la de Shakespeare. En ambos se confronta “el sueño y la realidad”, esto es, “lo que es” en la cruda realidad fáctica frente a “lo que debiera ser” de manera ideal. En Cervantes predomina notablemente el mensaje moral, siempre denodado e irrenunciable, que impele siempre hacia “lo que debiera ser”. Shakespeare, en cambio, muestra la fatalidad de “lo que es”; pero sin deleznar (aunque de manera sub-intelecta) lo que debiera ser el referente ético. Por ello mismo parece referirse Shakespeare al idealismo del propio Don Quijote cuando hace exclamar al rey Enrique VI estas tremendas expresiones²⁰³:

¡Qué coraza de bravura la de un corazón inocente! Está armado tres veces aquel cuya querella es justa, y [por el contrario] se halla desnudo, aun cuando se halle revestido de acero, aquel cuya conciencia está corrompida por la injusticia.

²⁰² Está tan devaluado y degradado el término léxico de la conveniencia que, casi con absoluta exclusividad, se lo asocia al mero interés materialista, pecuniario. En todo caso, incluso se contraponen de manera equivocada, como si fuera su directo contrario, el concepto de conveniencia frente al de altruismo. El caso es que también el más deleitable amor es pura conveniencia, incluso el del más enfervorizado y fiel amante. Efectivamente, a éste le “conviene” amar sin medida porque encuentra en ello la cumplimentación del deleite más puro y candoroso. Al científico le “convine” dedicar 14 ó 15 horas diarias a la investigación, precisamente porque halla en ello la inmensa satisfacción de sus afanes creativos; y lo mismo, de similar manera, ocurre con el literato, el pintor, el escultor, el compositor...

²⁰³ William Shakespeare: *La segunda parte del rey Enrique VI*, dispuesta en sus *Obras Completas* tomo I, de la ob. cit., pág. 811.

En Shakespeare predomina, masiva y crudamente, la fatalidad de “lo que es”. Don Quijote y Macbeth son los máximos y paradigmáticos representantes de ambas contrastantes y alejadas tendencias. Probablemente la mayor afinidad, el nexo de sintónica intersección entre Cervantes-Shakespeare se establezca entre los personajes de Don Quijote y Coriolano. Efectivamente, Coriolano es de notable superioridad moral (y también, por añadidura, de gallarda superioridad física) y por ello mismo desdeña la ramplonería de la plebe. Es el tipo de magnánimo que en la propia realización de la noble acción de su obra encuentra ya sobradamente su premio con plena y particular satisfacción. No anhela, en absoluto, reconocimientos, lisonjas, adulaciones ni zalamerías, y menos aún por parte del vulgo. Pero en el extremo de la magnanimidad se acerca ya al misántropo. Hay implícita en él una intensa denuncia y un directo desprecio sobre la falsa esencia de aquel tipo de democracia que se sustenta en el halago de la plebe para que ésta reaccione en masa. Por eso Menenio (en la pág. 450 de esta tragedia, esto es, *Coriolano*), expresa lo siguiente:

Su naturaleza es demasiado noble para el mundo. No adularía a Neptuno por su tridente, o a Júpiter por su poder atronador. Tiene el corazón en los labios. Lo que forja su pecho es preciso que su lengua le dé aire, y cuando está colérico, no recuerda²⁰⁴ haber oído nunca la palabra muerte.

En esta lucha titánica entre el bien y el mal ocurre que, para mayor cinismo, “lo que es” pretende mostrarse como algo lógico y normal, ineludible y razonable, por parte de quienes, o bien son responsables de la fatalidad de los hechos acaecidos o cicateramente beneficiados en el aspecto materialista... En el aspecto ético cabe indicar que Shakespeare, especialmente en sus tragedias, sobreabunda en la manifestación de vicios y pecados. Cervantes, en cambio, sobreabunda en preconizar virtudes de todo tipo; incluso roza ámbitos de enorme compromiso moral, como en el caso de aquel panegírico sobre la libertad (*Quijote* XXII) cuando se rescata a los galeotes.

Cervantes, siendo sus obras igualmente geniales, al incidir en las comedias muestra una especial peculiaridad que las aparta de aquella línea indicada por Aristóteles en su *Poética*²⁰⁵ cuando advierte y remarca el filósofo heleno que en la trama de la tragedia debe procurarse: “que el paso no sea de la desdicha a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha”. En todo caso, la tragedia se metaboliza interiormente, se digiere en Cervantes en el fondo del espíritu, en que el hombre se

²⁰⁴ Transcribimos, tal cual aparece, la expresión “no recuerda”. Pero (suponiendo aquí un error de linotipia), probablemente se deba entender la expresión en primera persona, esto es, “no recuerdo”.

²⁰⁵ Aristóteles: *Sobre lo sublime y Poética*, ob. cit., pág. 261.

consume de dolor antes que acudir a la violencia del crimen o la cobardía del suicidio, muy al modo estoico y heroico que preconiza Schopenhauer. Cervantes alecciona²⁰⁶ constantemente, incluso a veces de manera harto ingenua. Pero su mensaje ético no se manifiesta de manera sistemática; hay que obtenerlo en la correspondiente visión general de su obra, a través de análisis interno de sus diversas aportaciones.

Shakespeare parte de la gran ventaja al tratar sobre argumentos históricos preexistentes, gran parte de ellos de relativa proximidad histórica en los anales de los reinos de la Gran Bretaña, especialmente del reino de Inglaterra (en que sobreabunda en las tragedias sobre los reyes “Enriques”). Aparece una extraordinaria minuciosidad en el tratamiento argumental de los entornos socio-políticos de los “Enriques”; de sobra son estos suficientes y hasta desbordantes para ser guía de realizaciones cinematográficas; todo se manifiesta con extremo realismo hasta parecer la crónica directa y pormenorizada de un notario o cronista de aquel entonces. Shakespeare atiende incluso a extremar el sentido de la teatralidad con fino sentido previsor; por ello recurre constantemente incluso a disponer indicaciones inherentes a las diversas posturas corpóreas que deben adoptar sus personajes en los distintos contextos de la obra. En cuanto a los diversos tipos de dicción en pasajes de marcada significación lírica, atiende también a indicar diferenciadas maneras para la realización fonética, sonora, del texto: “leyendo”, “recitando”, “declamando”²⁰⁷, “exclamando”, etc. Su enorme genio teatral se manifiesta, también de manera minuciosa y previsor, hasta en estas indicaciones complementarias.

Cabe indicar que, como en Cervantes, también aparecen en Shakespeare figuras prototípicas de mujer: Julieta, Cordelia²⁰⁸, Desdémona, hija de Tito, Catalina de Aragón, Juana de Arco, etc. Todas ellas están en la línea idealista de “lo que debiera ser”; por ello sufren también, de manera terrible e inmisericorde, el zarpazo cruel y fatal de “lo que es”, viciado y corrompido por depravados y viles intereses.

²⁰⁶ El posicionamiento ético-estético entre Cervantes y Shakespeare es, (al menos en lo inherente a las tragedias de éste) de una extremada diferencia. Si se exceptúa los sonetos del autor inglés en que la preconización hacia la ética es más constante, entre las novelas de Cervantes y las tragedias de Shakespeare se establece un radical contraste que se podría significar en este esquema:

Cervantes ← ética ← ejemplaridad ← educación ← [obra] → profilaxis → terapia → fatalidad → Shakespeare

²⁰⁷ A tal efecto son muy interesantes las indicaciones que Shakespeare establece en *Hamlet* (*Obras Completas*, tomo I, de la ob. cita., pág. 132), en que se muestran precisos y detallados consejos de declamación.

²⁰⁸ En la tragedia sobre *El rey Lear* (pág. 323) se muestra la sinceridad de Cordelia, sin zalamerías ni carantoñas; se asemeja esto a la parábola evangélica de los dos hijos: el zalamero y el cumplidor. No obstante, en la cruda línea de impiedad sobre sus personajes, ni la propia Cordelia es “salvada” por Shakespeare; en cambio, es bien lógica la muerte del rey Lear por efecto psicológico del terrible sobresalto.

Shakespeare sobreabunda en intensidad de dimensión psicológica, remarcando generalmente la aviesa intencionalidad en los personajes. En cambio, mengua en dimensión lírica. Usa también bastantes referencias musicales pero, con escuetas indicaciones al principio de actos y escenas y, generalmente referidas al ámbito guerrero, heráldico y mayestático. Las tramas urdidas son tremendamente enrevesadas, aunque minuciosamente controladas sobre unos personajes cuya descripción psicológica guarda una admirable identidad en todo momento.

Hay una superposición (tras las tramas y enredos) de una enorme complejidad pero que es conducida con admirable y estricto control. Esto sobresale sobre la finura literaria que, además, se establece desde un amplio elenco léxico dispuesto siempre desde oportunísima adjetivación. Existe una trama principal en que se vertebra el asunto trágico o dramático; sobre ella se disponen tramas colaterales; pero entre ellas, a modo de divertimento, se establecen episodios como de relleno, pero provistos siempre de concretizada y detallada significación psicológica.

Hay escasos contenidos de lirismo en sus tragedias pero éstos aparecen con relativa asiduidad en sus comedias (donde se intercalan diversas canciones). Obviamente, en el resto de sus otras obras (especialmente en sus *Obras Líricas* y en su extensa cantidad de sonetos en los aparece el componente del lirismo con fluidez y prodigalidad). La manifestación del dolor llega a puntos de extremo paroxismo, completamente inhumano²⁰⁹, como en el caso de Tito Andrónico, en que al protagonista parece reventarle el corazón y el cerebro a un mismo tiempo... Es éste, probablemente, el punto más contrastante de Shakespeare respecto de Cervantes por cuanto que el autor español apunta siempre a unas tendencias de estilo consuetudinario respecto de la vida real, precisamente para intentar acercarse y facilitar su intencionalidad esencial: educativa y moral. En cambio, los desenlaces de las tragedias no muestran en Shakespeare una prioritaria finalidad educativa y su mensaje moral es endeble y reticente; las tramas conducen inexorablemente a la extrema, maliciosa y calculada venganza. Cualquiera de sus tragedias es una cruda constatación de esto; más bien parece que el mensaje ético de Shakespeare se restringe escuetamente al tajante refrán de “quien mal anda, mal acaba...”, a imitación directa de la ruda determinación de la tragedia clásica greco-romana.

II. 3.2.1.2. ASPECTOS COMPARATIVOS MUSICALES ENTRE AMBOS AUTORES

²⁰⁹ Tito Andrónico, efectivamente, mata a su propia hija Lavinia para que ésta no sufra de por vida el horror de haber sido pavorosamente mutilada y violada de manera criminal.

La música es también un factor común en ambos autores. Pero mientras que en Cervantes se constituye la música en un elemento constante y relevante, estableciendo persistentes simbiosis con los diversos contextos, en Shakespeare actúa la música meramente como decorado, como bambalinas que enmarcan el continente de su ambientación teatral y, efectivamente, sólo referida al principio de los actos y escenas. Nunca falta la música en Shakespeare; pero se dispone como de manera muy esporádica y ocasional, como envolvente decorativo, como ornamento del continente y muy esporádicamente pasa (como en Cervantes) a constituirse en parte esencial del contenido. Al inicio de muchos de los actos y escenas de sus obras muestra la indicación del complemento musical; pero lo dispone de manera imprecisa y abstracta, como dejando amplio marco de libertad para la posterior realización de la representación teatral.

En estos distintos ámbitos la música acude afectuosa al reclamo idealista de “lo que debiera ser” con diligente y amorosa solicitud. Por ello es la música un constante recurso en la obra cervantina. La enorme flexibilidad de la temática y la ausencia de desenlaces trágicos propician en Cervantes una música deleitable y, sobre todo, de una enorme variedad. En cambio, la música es reacia y reticente en Shakespeare; sólo se manifiesta como un tenso reclamo, añadiendo todavía más nerviosismo y tirantez en todo caso, en sus tragedias. En cambio, en sus comedias se muestra con mayor presencia y, de manera muy lógica y solícita, en sintonía con unas expresiones líricas de deleitable esmero en algunos casos. En las tragedias generalmente sólo suele indicarse al principio de algunas escenas, (siempre de manera escueta y concisa), la referencia a la música de trompetería, oboes, percusión y poco más; y todo ello de manera vaga y difusa²¹⁰. No obstante, parece suficientemente sobreentendida la intencionalidad de Shakespeare sobre el hecho de que este tipo de música sea de carácter heráldico, marcial o bélico en la mayor parte de los casos. Raramente en sus tragedias es de otro tipo²¹¹, ni lírico, ni poético ni deleitable, salvo el caso de sus comedias y obras líricas en que sí se muestran estos apacibles caracteres. La tensión que desemboca en las tragedias se muestra en unos desenlaces

²¹⁰ Por cierto, en la pág. 241 de la ob. cit., (en la tragedia sobre *Otelo, el moro de Venecia*) aparece en el pie de página la controversia léxica sobre la palabra pífaro-pífano. Sobre esto nos referimos también en nuestra tesis.

²¹¹ Salvo el aquellos esporádicos casos en que, como en la tragedia de *Hamlet* (págs. 147 a 149, de la ob. cit.) canta Ofelia con deleitable ternura. También, por excepción, en la pág. 258, (en la tragedia sobre *Otelo*), aparece una bella pero ingenua canción bucólica entonada por Desdémona. Entre tanta tensión y tensa zozobra de las tragedias de Shakespeare este tipo de muestras confieren un dulce y muy significativo contraste:

La pobre alma sentase suspirando al pie de un sicomoro;
cantad todos al sauce verde.

contundentes; por ello mismo se rubrica todo ello con sonoridades estridentes. Es bien lógico, por tanto, que Shakespeare recurra al constante concurso de la altisonante trompetería y la contundente percusión de timbales y tambores. Generalmente usa la música en función heráldica o militar.

II. 3.2.1.3. LA MÚSICA EN LAS TRAGEDIAS DE SHAKESPEARE

Shakespeare, según el dictamen estético de Aristóteles, cumple perfectamente los parámetros de la tragedia clásica greco-romana en que posteriormente se inspirará la ópera romántica de la modernidad. Por ello mismo hallará Verdi en Shakespeare un enorme arsenal argumental en las tragedias de este literato inglés. En cambio, sorprendentemente, no aprovecha Verdi la relevante tragedia de *Romeo y Julieta*.

En la pág. 267 (en la tragedia de *Otelo*) también aparece una referencia al canto del cisne:

¿Qué presagia tu canción, señora? ¡Óyeme! ¿Puedes escucharme?
¡Quiero imitar al cisne y morir en la música!

Aparece una dura pero objetiva referencia (pág. 274, de *Romeo y Julieta*) respecto a la misteriosa correlación, siempre presente y en confrontada contradicción, entre amor dolor. Por ello Benvolio exclama: “¡Ay! ¡Que el amor, tan gentil en la apariencia, haya de ser tan cruel y tirano en la prueba!”.

Se dispone una referencia a la danza que, obviamente, requiere el concurso simbiótico de la música. Por ello mismo se indica (en la pág. 281) lo siguiente: “¡Vaya, músicos, a tocar!... ¡Sitio, sitio! ¡Despejad un poco, y pies ligeros, niñas! (*Suena la música y bailan*)”.

Se acopian en esta tragedia diversas referencias sobre el poder inmenso de la mirada. Una de ellas (pág. 283) es de especial calado:

La hermosura, por quien suspiraba el amante y quería morir, ha perdido su encanto, comparada con la tierna Julieta. Ahora Romeo es amado, y ama a su vez, igualmente embrujado por el hechizo de las miradas.

De cierto, se produce la siguiente sucesión progresiva en la relación de los amantes: visión de la figura que impacta, atrae y enamora→miradas de amorosa sintonía→recurso poético de la palabra→elevación candorosa de la poesía mediante su fusión con la música. Por tanto, ver→mirar→hablar→cantar es la sucesión, natural y progresiva en que se manifiestan los sentimientos deleitables e inefables del amor. Pero quizá la mirada sea la síntesis maravillosa de todo ello y, ciertamente, el

ubérrimo germen del amor. Con referencia al enorme influjo de las miradas, son muy indicativas aquellas expresiones de Juan del Encina cuando, en aquella preciosa canción, *Ay triste que vengo*, aparecen los siguientes versos:

Con vista halaguera
miréla y miróme.
Yo no sé quién era,
mas ella agradóme
y fuese y dejóme
vencido d'amor...

Por eso mismo se ha dicho que “quien no entiende una mirada, tampoco entenderá las más bellas palabras”. Por ello mismo indica Schopenhauer las siguientes expresiones²¹² referidas a los amantes:

En el entrecruzamiento de sus miradas preñadas de deseos se enciende ya una vida nueva, se anuncia un ser futuro; como una creación completa y armoniosa. Aspiran a una unión verdadera, a la fusión en un solo ser. (pág. 24).

El espíritu de la especie es el único que de una sola mirada puede ver que valor tienen los amantes para él y cómo le pueden servir para sus fines. Por eso las grandes pasiones suelen nacer a la primera mirada. (págs. 40-41).

Muy esporádicamente, en los anales de la literatura, se ha expresado el sentimiento del amor con ese prodigio de simbiosis entre candor-belleza como en este contexto (págs. 284 a 286 de *Romeo y Julieta*) mediante las siguientes expresiones:

¿Y si los ojos de ella estuvieran en el firmamento y las estrellas en su rostro? ¡El fulgor de sus mejillas avergonzaría a esos astros, como la luz del día a la de una lámpara! ¡Sus ojos lanzarían desde la bóveda celeste unos rayos tan claros a través de la región etérea, que cantarían las aves, creyendo llegada la aurora!...

Cabe notar como, efectivamente, de nuevo aparece esa asombrosa correlación de mirada→poesía→música. Unas expresiones de tan palpitante emotividad sólo pueden emanar de alguien que, en su vida particular, conoció muy a fondo la deleitable experiencia del sincero amor. Aparece también la referencia a la voz humana (pág. 293) como germen esencial de la música: “¡Deja que la melodiosa música de tu voz cante la soñada felicidad que cada uno experimentamos con motivo de este grato encuentro!”.

En la tragedia sobre *Antonio y Cleopatra* (pág. 418) se muestra una extrema ponderación de la música mediante la expresión siguiente: “Al dirigirse a sus amigos, su voz era armoniosa como la música de las esferas”. Cabe apreciar en ello una clara

²¹² *El amor, las mujeres y muerte*; ob. cit., págs. 24 y 40-41.

referencia pitagórica en cuanto que el filósofo griego establecía un directo correlato entre la armonía del espíritu y la armonía cósmica o sideral.

En la pág. 473, dentro de la tragedia de *Coriolano*, aparece una amplia referencia sobre los instrumentos musicales. Por cierto, en esa misma época ya posee la cultura europea un amplísimo elenco de instrumentos musicales. El cuadro titulado *El oído* (Museo de El Prado de Madrid, perteneciente al conjunto de *Los cinco sentidos*) de Jan Brueghel Velours (1568-1625) muestra una pródiga colección de instrumentos musicales. Por cierto, cabe apreciar (a la izquierda del cuadro) un bellissimo clavicordio²¹³ provisto de doble teclado.



Figura II.18. Museo del Prado (Madrid). *Los cinco sentidos*, de Jan Brueghel Velours.

Shakespeare trata la vida del rey Enrique VIII²¹⁴ de manera incompleta, meliflua y blandengue. No presenta la cruda realidad de sus crímenes contra dos de sus esposas ni contra Tomás Moro. Aunque Shakespeare cuenta con amplias y firmes referencias históricas (que maneja con especial esmero y raramente altera como no

²¹³ La extrema delicadeza de aquella minuciosidad de detalle de la pintura flamenca, ofrece aquí, en excelente añadido, una sugestiva pintura campestre en el interior de la tapa de cubierta de dicho clavicordio.

²¹⁴ Que se enuncia como *Historia de la vida del rey Enrique VIII* (en el tomo I, de la ob. cit.).

sea sobre detalles secundarios y, aun éstos, de manera intrascendente), en el caso de Enrique VIII parece pusilánime, como si tuviera miedo a las consecuentes represalias²¹⁵ en caso de ser crudamente veraz con este personaje regio de tan licenciosa catadura moral.

Tras una breve referencia sobre el violín (pág. 890) aparece un deleitable caso, muy raro por su excepcionalidad, en que se muestra una poesía de marcado lirismo (pág. 903) cuyo canto se dispone mediante el correspondiente acompañamiento del laúd:

Orfeo con su laúd obligaba a los árboles y a las heladas
cumbres de los montes a inclinarse cuando cantaba.

A sus acentos, plantas y flores brotaban sin cesar, como si
el sol y las lluvias hicieran allí una eterna primavera.

Cuantas cosas oían sus acordes, hasta las ondas del mar,
bajaban la cabeza y luego se tendían.

En la dulce música reside el poder que mata los cuidados, y
los pesares del corazón caen dormidos si, oyéndola, mueren.

En la tragedia sobre *El Rey Ricardo II* aparece una interesante analogía musical (pág. 974) mediante las siguientes expresiones:

El uso de mi lengua no me es de más utilidad que una viola o un arpa sin
cuerdas o como un buen instrumento encerrado en su estuche o que, si se saca,
es para ponerlo en manos que no conocen las teclas ni el tono de la armonía.

²¹⁵ En todo caso cabe pensar que el temor a las represalias sería intenso y de un doble sentido. Primeramente en el orden personal, físico; pero también, probablemente, porque disfrutaba de una situación social de privilegio de especial singularidad, aunque obtenida por su arduo trabajo teatral: durante 20 largos años como actor y después como genial autor. El teatro era entonces una actividad lúdica de un sector del arte en estado precario, alejado de la aristocracia y de la burguesía y únicamente apto para entretener a las gentes sencillas de las clases populares; por tanto, distaba mucho del distinguido rango cultural, tal como lo conocemos en la moderna actualidad. Como autor de un arte escénico de medios técnicos rudimentarios, con libretos provisionales y (según parece) plagiando algunas tramas argumentales y diversas poesías, había logrado Shakespeare amasar una interesante pecunia. Efectivamente, todo esto así se indica (en el artículo de Javier García Cristóbal, publicado en el *XL Semanal del ABC*, N° 1.105, del 28 de diciembre de 2008 al 3 de enero del 2009, págs. 62-65) en los siguientes comentarios:

Fue actor durante más de veinte años. Y no fue un mal actor; representó sus propios papeles, especialmente los de rey, por su porte decidido y su voz resonante. Pocas veces hizo papeles cómicos, pero aprendió a cantar y bailar, a tocar instrumentos y, según Ackroy, hasta dar volteretas. [...]

Entonces era normal plagiar partes de la obra de otros autores. [...] Se escribía por demanda y si, como en el caso de Shakespeare, las obras resultaban exitosas, la demanda era enorme. [...] El ritmo de producción era tan frenético que las grandes obras eran, en realidad, versiones provisionales. A los libretos se iban añadiendo nuevos diálogos, o se suprimían otros, dependiendo del resultado ante el público. De hecho, eran muy pocas las obras que publicaban y mucho menos con el nombre del autor.

Peter Ackroy, —de cuyo libro *Shakespeare. La biografía* toma las referencias Javier García Cristóbal en este citado artículo— indica en su libro que la provisionalidad artística era muy marcada entonces, especialmente en las artes escénicas y musicales. Se estaba más pendiente de complimentar la demanda social que de la firme cohesión de la obra y su auténtica dimensión de creatividad artística.

Posteriormente establece (en la pág. 1006) unas referencias musicales desde el recurso metafórico de alto valor simbólico:

¡Qué desagradable es la dulce música, cuando no se miden bien los tiempos y no se guarda el compás! Lo mismo ocurre en la música de la vida humana. Y aquí es mi oído lo bastante delicado para sorprender el tiempo, suspendido sobre una cuerda mal afinada; pero no he tenido oídos para observar que mi tiempo se hallaba suspendido en la armonía que debía reinar entre mi poder y el tiempo. He abusado del tiempo, y ahora el tiempo abusa de mí, pues ahora el tiempo me ha tomado por el reloj que marca sus divisiones. [...] Ahora, señor, los sonidos que indican la hora son los gemidos de dolor que golpean sobre mi corazón, que es la campana. [...] Esta música me vuelve loco; que no toque más, pues aunque la música haya restablecido frecuentemente a los locos en su razón, me parece, por lo que siento, que podría volver locos a los hombres cuerdo.

Cabe establecer aquí dos esenciales consideraciones:

- La amplia expresión del ámbito metafórico (con imágenes superpuestas de símiles y alegorías) que relaciona con la música varios conceptos del orden psíquico: zozobra espiritual, remordimiento, ansiedad anímica...
- La expresión: “aunque la música haya restablecido frecuentemente a los locos en su razón” alude también directamente, lo mismo que Cervantes (en *PERSILES*, II, iii) a lo que allí indicamos respecto a “la influencia terapéutica que la música posee en aquellos casos de dolencias psíquicas, especialmente del orden melancólico”.

II. 3.2.1.3. LA MÚSICA EN LAS COMEDIAS DE SHAKESPEARE

Sobre los aspectos musicales que Shakespeare establece en sus *Comedias* establecemos unas sucintas referencias. En principio, es muy significativo el amplio título: *Sonetos para diferentes aires de música*.

En las varias páginas del Tomo II de las *Obras Completas* se disponen diversas canciones. Cabe resaltar especialmente aquella que figura²¹⁶ en la comedia *Cimbelino*, manifestada con tan delicado y candoroso lirismo:

¡Escuchad! ¡Escuchad! A la puerta del cielo canta la alondra,
y Febo comienza a levantarse
para abreviar sus corceles en estas aguas,
que duermen en los cálices de las flores;

²¹⁶ William Shakespeare: *Obras Completas*, Tomo II; ob. cit., pág. 225.

y los centelleantes capullos de las caléndulas principian
a abrir sus ojos de oro.
Con todas las cosas bonitas,
despierta, mi dulce dama.

Se establecen implícitas referencias al *locus amoenus* (en la comedia *A vuestro gusto*, págs. 310 y 334) con los siguientes versos:

El que no es ambicioso
y a plena luz del sol vive gustoso,
buscando su alimento,
y lo encuentra contento,
venga aquí, venga aquí, venga a mi lado.
No hallará en este abrigo
ningún otro enemigo
sino invierno cruel y tiempo airado. (310).

Era un amante y su doncella,
con un hey y un ho y un hey nonino,
que atravesaba un campo de grano verde,
en tiempo de primavera, el único tiempo plácido
cuando cantan las aves, hey ding a ding, ding;
los dulces amantes aman la primavera. (334).

Tras estas consideraciones en que hemos establecido diversas correlaciones del área ético-estética entre Shakespeare y Cervantes, volvemos a centrarnos exclusivamente en el genial autor español abordando diversos aspectos del ámbito psicológico.

II. 3.3. EL FACTOR PSICOLÓGICO EN CERVANTES

Muchas veces recurrimos al concepto del componente psicológico. Y es que, aunque esta ciencia es de una relativa modernidad, no obstante, es muy patente su incidencia²¹⁷ en el ámbito de la creatividad literaria, tanto más especialmente significada en autores de singular nivel, como el caso de Cervantes.

La madurez del autor, curtida y acrisolada por duras vicisitudes y trances dramáticos de todo tipo durante su vida, confiere a Cervantes una amplia visión de conjunto y, sobre ella se adentra con un enorme poder de introspección psicológica. La obra del *Quijote* se realiza en plena madurez del autor; por tanto, desde la inherente veteranía, se realiza desde un alto nivel de perspectiva. Por ello mismo, las

²¹⁷ En todo caso, el componente psicológico se puede detectar en la amplia diversidad de la creatividad artística, especialmente en las artes plásticas. Asimismo con intensa incidencia (especialmente en el componente del carácter), se puede detectar también en la música en tanto que ésta participa de similares componentes que la literatura por cuanto que ambas derivan, a su vez, del fenómeno de la comunicación. .

situaciones más diversas, los escenarios y contextos más variados y hasta más distantes entre sí se nos muestran con la más admirable claridad objetiva, como en una película que hubiera sido filmada con exquisito esmero y la ayuda de los más cuidadosos medios. Aun dentro del envoltorio de constante comicidad, los diversos ambientes se nos muestran con la claridad y fidelidad de una moderna filmación documental.

A Cervantes le interesa substancialmente la finalidad superior educativa pero desde la vía de lo consuetudinario. En todo caso, no precisa acudir al recurso de extremas situaciones de violencia o de crueles desenlaces trágicos (según hemos indicado sobre el caso de Shakespeare). No obstante, no rehuye las situaciones de más tenso y exasperante dramatismo que, causadas por intensos enamoramientos, abocan a la persona a patéticas situaciones de un dolor extremo. Incluso hasta las situaciones de más tenso dramatismo, entornadas en un distendido ambiente casi de comedia, parecen extraídas de la más directa y verosímil cotidianidad, sin sobresaltos de violencia alguna sino, más bien al contrario, como pertenecientes a un entorno de plena y realista naturalidad. La creatividad de Cervantes siempre aparece reforzada por su constante y ponderada objetividad y sentido crítico. Cabe rubricar estas consideraciones en directa sintonía con las magistrales expresiones de Jaime Balmes cuando éste indica²¹⁸ lo siguiente:

Los que se han dedicado al estudio del corazón y a la observación de [la conducta de] los hombres son más diestros en despojarse de su [particular] manera de ver y sentir, y se colocan más fácilmente en la situación de los otros, como si dijéramos que cambian de traje y de tenor de vida, y adoptan el aire y las maneras de los naturales del nuevo país.

Quizá sea la naturalidad uno de los más esenciales valores de la obra cervantina. Precisamente contribuye a ese aspecto de naturalidad el que la mayor parte de las tramas argumentativas se desarrollan en la propia época contemporánea cervantina. En *El Quijote*, precisamente entre esa representación de directa contemporaneidad y las vivencias del propio autor, se interpone el tenue y transparente tamiz del Caballero de Triste Figura... ¿No nos parece excesivamente traslúcido, excesivamente tenue y claro, ese vaporoso velo como para encubrir suficientemente la figura real que se oculta tras el Caballero Andante...? Probablemente ese componente de naturalidad que emana de la idea y su concepto tenga tanta o más fuerza que el recurso literario con que se representa. Dicho de manera más sencilla: en Cervantes parece que el

²¹⁸ Jaime Balmes: *El criterio*, ob. cit., pág. 67.

continente sea insuficiente para soportar tan denso contenido. En todo caso la obra cervantina es un río desbocado de sentimientos, de especial magnitud y fragor en los más nobles y sublimes. La obra de Cervantes parece, por tanto, un caudal de sentimientos en afanosa búsqueda de palabras con que manifestarse. El sentimiento parece que no va a poder ser contenido en sus correspondientes recursos hermenéuticos. El contenido emotivo rebasa y se desborda desde la copa que lo contiene. Su anhelo es disponer adecuadas palabras a los sentimientos desbordantes de un corazón enorme, de descomunal humanidad, que une a su intenso amor un constante y febril entusiasmo juvenil que no mengua ni desde la madurez de una vida acrisolada por densos sufrimientos de todo tipo. Ésa es, especialmente, la sensación psicológica más intensa que produce la obra cervantina. Si bien decimos que “recordar es volver a vivir” y, de hecho, comentar asuntos desagradables implica prácticamente revivirlos, también en un sentido positivo, disponer palabras a los sentimientos implica conferir un mayor deleite a las vivencias entrañables, especialmente las de mayor candor y embeleso. Pero una vez logrados esos altos niveles es cuando Cervantes aún remonta un superior vuelo para ascender a las más altas cotas de expresividad; por ello recurre necesariamente a la música. Su línea poética anhela constantemente transmutarse en diseño melódico para intentar dar salida y desahogo a su enorme densidad emotiva.

Como difícilmente pueden las palabras traducir tan enormes sentimientos (aun con el recurso de tan enorme panorama de personajes y ambientes) Cervantes acude constantemente a la música para así, entre las dos, poesía-música, intentar canalizar el desbordamiento emotivo de los sentimientos. En este punto creemos ver una convergencia con aquellas tremendas expresiones de Gerardo Diego cuando indica²¹⁹: “La más pura e inaccesible poesía empieza donde la palabra concluye y nace la música”. Visto así, cabría considerar, desde el particular criterio estético de Gerardo Diego (coincidente, en cierto modo, con el propio sentimiento cervantino), una progresión ascendente de tres grados cualitativos, conceptuada en este sentido:

- ❖ Creatividad poética.
- ❖ Fusión de poesía-música.
- ❖ Elisión del concepto hermenéutico para quedar solamente la pura y depurada expresividad emotiva del sonido.

²¹⁹ Ya nos hemos referido anteriormente a estas expresiones, aunque con mayor amplitud, en lo inherente a la obra *Gerardo Diego, poeta mayor de Cantabria*.

La síntesis ético-estética de la producción de Cervantes se enmarca en un nivel intermedio entre la tragedia y la comedia (tal cual las entiende Aristóteles en su *Poética*). Por tanto, ni acude a la dimensión trágica de Shakespeare (lo cual le facilita al autor inglés, aunque de manera abrupta, el contenido emotivo) ni se explaya en la complacencia típica y excesivamente distendida de la comedia. Su obra, a mitad de estos dos polos, tiende constantemente a la dimensión educativa desde unas directrices filosóficas, morales, psicológicas, etc.

En las *Obras Completas* se manifiesta un tipo de saber amplio, denso, “enciclopédico”. Por ello mismo, aun acotando nuestra tesis exclusivamente sobre las referencias puramente musicales, aparecen también, de manera implícita y hasta simbiótica dentro de ellas, una enorme variedad de referencias culturales de todo tipo y, asimismo, un amplio elenco de retratos psicológicos del alma humana en sus muy diversas vertientes. La música está en todo momento dispuesta para adaptarse, como trasfondo emotivo, a las situaciones y estados de ánimo más distintas y dispares. En todo caso, esto no hace sino reafirmar el hecho de que la creatividad artística se nutre desde muy diversos ámbitos del plano humanístico y psicológico. Por ello mismo, eso ocurre también en la creatividad literaria y en la relación que ésta establece directamente con la música. En el extremo del más profundo ámbito psicológico cabe citar la profundidad emotiva de aquellos casos en que Don Quijote se encuentra con aquellos enamorados que han enloquecido²²⁰ de amor y viven en la densa y verde frondosidad de los bosques... En la densa frondosidad de la naturaleza es donde mejor se acoge, guarece y entrevera el intenso fragor que experimenta la dolorida alma enamorada.

En aquella madurez de Cervantes “cortada y acrisolada por duras vicisitudes y trances dramáticos de todo tipo durante su vida” (a que antes aludíamos), tiene una especial incidencia los viajes y desplazamientos. Todo ello contribuye a conferir a Cervantes aquel gran poder de introspección psicológica desde el acopio de tan diversos panoramas y tan disímiles personas en tan distintos países y comarcas.

Precisamente sobre el desplazamiento geográfico de los griegos cabe ver una de las causas del esplendor cultural de Grecia puesto que sus habitantes eran de una marcada vocación viajera²²¹ y como efecto de sus innumerables expediciones (tanto

²²⁰ Se trata de aquellos casos en que la razón no ha podido establecer un contrapeso equilibrado frente a la desbocada emotividad que desborda el hemisferio derecho encefálico. En muchos casos se trata de una locura transitoria, esto es, de un estado de excitación ocasional que, tan pronto mengua la causa de aquella desbocada emotividad, logra la parte izquierda del encéfalo, donde se aloja la parte racional, establecer la equilibrada paridad.

²²¹ Probablemente como efecto natural de una orografía intrincada en la península y, de otra parte, como directamente abocada al ámbito marítimo, salpicado de multitud de islas. Por ello mismo, el griego parece como precipitado, como lanzado al mar desde sus enmarañados montes.

terrestres como marítimas) fueron incorporando los más diversos elementos culturales que ellos adaptaron y metamorfosearon de manera admirablemente positiva. La expedición viajera fue para todos aquellos que siguieron el proceder de Heródoto, Hipócrates, Demócrito²²², Helánico, Tucídides, Polibio, etc., el mejor cauce para la potenciar la pluralidad cultural. En esa misma línea se muestran las expediciones de Marco Polo, los viajes por ultramar de Cristóbal Colón y los de los subsiguientes descubridores: Fernando Magallanes, Sebastián Elcano, etc....

El propio Nicolás Maquiavelo (en el Prólogo-dedicatoria de su obra *El Príncipe*) estima sobremanera el alto valor cultural de las expediciones cuando indica²²³:

No he encontrado, de entre cuanto poseo, cosa alguna de más valor y aprecio que el conocimiento de los grandes hombres, cosa que he aprendido tras una larga experiencia, adquirida entre los luceros de nuestros días y en un continuo estudio de los antiguos. [...] No os puedo ofrecer nada mejor que el hacer posible que comprendáis, en poco tiempo, todo lo que yo, a lo largo de muchos años de fatiga y expuesto a toda clase de peligros, he aprendido.

Viajar es de trascendental importancia puesto que la cantidad de información que se recibe es extraordinaria en todos los aspectos y, sobre todo, obtenida de manera directa. Todo un enorme complejo de referentes sociales, étnicos, culturales, científicos, psicológicos, artísticos..., que han tardado cientos de años en fraguarse y acrisolarse, pueden ser aprehendidos en cuestión de escasas semanas por el paciente y minucioso observador²²⁴. Ello es posible desde el gran poder de captación y de asimilación del ser humano,²²⁵ especialmente expectante ante lo que para él es inédito e inaudito²²⁶. Ciertamente no fueron los viajes de Cervantes (alguno de ellos contra su

²²² Parece ser que Demócrito se arruinó completamente a consecuencia de su absoluta prodigalidad en costearse viajes por los países del entorno del mar Mediterráneo.

²²³ Nicolás Maquiavelo: *El Príncipe*; traducc. de Ángeles Cardona; Barcelona, Ediciones Folio, S.A., 1999, págs. 11-12.

²²⁴ Quizá cupiera indicar aquí “espectador”, pero de similar manera a como lo entiende Ortega y Gasset en su admirable obra, “El espectador”, esto es, la persona que desde su poderosa intuición se deja impregnar del ambiente y, tras esa atenta consideración en que ha dilatado su “porosidad” (según la propia expresión de Ortega en *Estudios sobre el amor*) y ampliado su sutil intuición, reacciona con dinamismo y manifiesta sus impresiones con nítido detalle y fino esmero.

²²⁵ Para las personas de fino sentido psicológico e intuitivo toda novedad les produce un singular impacto y una especial sensación. Aún en la edad adulta el ser humano puede mostrar, ante cada marcada y sorprendente novedad, el similar y portentoso poder de admiración y captación que experimenta el niño y el adolescente durante los primeros años de su vida, dado que entonces todo es nuevo para él.

²²⁶ Sobre esto conviene incidir en los aspectos diferenciales que, ante una cultura extraña muestra una persona adulta respecto a un niño de tierna edad en tanto que:

- ❖ La persona adulta capta y razona los diversos aspectos étnicos de una zona geográfica extraña y exótica pero, en todo caso, difícilmente “ambientará” e incorporará estrictamente sus peculiaridades, esto es, improbablemente se integrará plenamente en su cultura o pronunciará, el idioma, (por ejemplo, el húngaro o el japonés), con la propia pureza fonética de los nativos.

voluntad) de relevante magnitud en un época en que ya se circundaba la inmensa redondez del planeta. No obstante, si consideramos las vicisitudes sufridas por Cervantes en sus diversos viajes y el enorme poder intuitivo de tan gran inteligencia para captar el panorama de aquellas diversas culturas y las características de sus gentes, bien podemos deducir el enorme acervo de experiencias y el consecuente influjo que todo ello produciría en su honda dimensión psicológica.

Esa profunda captación de los diversos tipos de ambientes con sus genuinos personajes se le filtraría a Cervantes hasta la médula de la intelección psicológica. Por ello mismo indica José María Plaza las siguientes consideraciones²²⁷:

Don Quijote es un fresco²²⁸ histórico de la España imperial de Felipe II, donde se nos muestra la época que le tocó vivir y malvivir a Cervantes. Por sus páginas desfilan casi todos los personajes de su tiempo: el noble, el hidalgo, el clérigo, el obispo, el cura del pueblo, el ventero, el militar, el arriero, la mujer pública, el castrador de puercos, el poeta, el bandolero, el reo, el campesino...

Cervantes los retrata magistralmente. Los conocía bien ya que recorrió los caminos de la península como comisario de abastos y se topó con todo tipo de situaciones, arbitrariedades e injusticias, que él mismo padeció. Así que, ya en su vejez, fracasado en todos los órdenes de la vida y de la literatura, Cervantes (un hombre sabio) decidió renunciar a sus aspiraciones de gloria y quiso mostrar la visión del mundo que le rodea[ba], esa sociedad que tan bien conoce y [que] tan mal le ha tratado. Así se olvida de la crítica y vuelve sus ojos al pueblo con el que empieza a sentirse más próximo, unido en la derrota y la injusticia.

Insistimos en que, verdaderamente, el factor psicológico es de fundamental importancia en la obra literaria. Esto acontece de manera intensa no sólo en los grandes genios de la literatura (en que sobresalen especialmente Cervantes, Shakespeare, Goethe, Tolstoi...) sino también en literatos de menor rango. La esencial importancia del factor psicológico, dentro de la creatividad literaria, estriba en remitir a un proceso hermenéutico la complejidad de la mente humana y sus acciones resultantes, esto es, la “necesidad de reflexionar sobre lo que ha ocurrido”. Ello implica la capacidad para ir deteniendo, fijando y concretizando la imagen sobre aquello que

-
- ❖ En cambio, el niño de tierna edad no puede captar ni razonar esos “diversos aspectos étnicos” a la manera del adulto pero, sin embargo, si se le inserta de pleno en cualquiera de esas extrañas culturas acabará por incorporar hasta los más singulares rasgos costumbristas, culturales, psicológicos (y, por supuesto, fonéticos) con absoluta pureza.

²²⁷ Dispuestas en el artículo titulado: “El ‘*Quijote*’, una feroz y sabia crítica contra la España imperial”, publicado el periódico *El Mundo*, (24 de junio de 2008, pág. 60).

²²⁸ El comentarista emplea aquí esta metáfora pictórica, creemos que con bastante acierto. Tiene, en todo caso, un amplio sentido metafórico del que cabe resaltar dos aspectos del orden psicológico:

- Fidelidad respecto a todo lo que ve e intuye Cervantes durante su larga vida.
- Espontaneidad. Con ello se establece el correlato de apriorismo y rapidez con la que el artista con especialidad de pintura al fresco debe realizar su actividad, antes de que el yeso o el alabastro pierdan la humedad necesaria para absorber los pigmentos de la pintura.

ha acontecido en lo etéreo del tiempo y su marco inconcreto. Sobre esto cabe atender a las consideraciones de Javier Montes cuando indica²²⁹ lo siguiente:

Muchas veces me he dado cuenta de que he sido muy feliz —en el amor, en la vida— a toro pasado. Las fotos serían el emblema [analógico] de esa necesidad de reflexionar sobre lo que ha ocurrido. El pasado comienza a existir cuando uno lo ha cristalizado en la memoria y lo ha falseado²³⁰, porque los recuerdos son siempre ficción²³¹. En el fondo, esto es Proust: la idea de que el único tiempo que uno posee es el tiempo recobrado. El que uno reconstruye a través de la escritura.

El hecho de retratar con nitidez de imagen, ese “mostrar la visión del mundo” (según la expresión de José María Plaza, recién considerada anteriormente) es el mayor reto de la creatividad literaria. Y sobre ello aumenta el mérito si se añade, además, aquella “capacidad de reflexionar sobre lo que ha ocurrido”. Precisamente en tan lacónicas expresiones de Javier Montes se contienen intensos conceptos ético-estéticos del orden cervantino, especialmente dispuestos en *El Quijote*. De entre ellos cabe extraer los siguientes:

- A. He sido muy feliz —en el amor, en la vida— a toro pasado.
- B. reflexionar sobre lo que ha ocurrido.
- C. el pasado cristalizado en la memoria y falseado.
- D. los recuerdos son siempre ficción.
- E. tiempo recobrado y reconstruido a través de la escritura.

Sobre estos cuatro puntos cabe establecer, al menos de manera lacónica, las siguientes consideraciones:

- A. “He sido muy feliz —en el amor, en la vida— a toro pasado”.

Tras la cruda realidad por la que la mediocridad ha abocado al hombre cabal durante su vida, éste advierte, —con el paso del tiempo y desde la tranquilidad que confiere al espíritu la honrada conciencia—, que los acontecimientos se han

²²⁹ Según la entrevista que (para el *ABC Cultural* del sábado, 30 de octubre de 2010, pág. 11) le efectúa Antonio Fontana.

²³⁰ Probablemente quepa considerar esta expresión, “lo ha falseado”, como equivalente a “lo ha modulado”, “lo ha moldeado”... Muchas veces “se hecha mano” a aquel recurso léxico que, de manera apriorística, se nos muestra como el más oportuno en el momento; pero después, tras reconsiderar lo escrito, se cae en la cuenta de que existían recursos hermenéuticos mucho más apropiados para el caso. Eso mismo ocurre también en la música; de ahí las constantes correcciones sobre la partitura, incluso en aquellos casos en que la obra se ha estrenado con notable éxito.

²³¹ Efectivamente, para la fáctica operatividad de la mente en su dimensión psicológica, poca diferencia existe entre la evocación de lo que ha acontecido en la realidad y las imaginaciones que, de manera libre pero con directriz lógica, efectuamos en la mente. En la mente tienen el mismo ente, casi la misma consistencia, los recuerdos de la vida real como las imaginaciones que se conducen de manera ordenada.

desarrollado, al menos, de la manera menos perniciosa para él. El recuerdo de haber actuado de manera ética produce en él ese sentimiento de relativa felicidad.

B. “reflexionar sobre lo que ha ocurrido”.

El Quijote, al ser la obra postrera de Cervantes, es como una amplia recapitulación que, en sabia perspectiva, ofrece el directo reflejo de su vida —una vida que dispone tras el personaje del héroe manchego, del que Cervantes es el directo trasunto—. Precisamente ese “reflexionar sobre lo que ha ocurrido”, tras una vida de tan diversos avatares y experiencias de todo tipo, ofrece y dispone un amplio panorama de vicisitudes y vivencias que Cervantes hace converger positivamente, por medio de su genial obra, en un mensaje ético-estético de primer orden, de pleno interés y conveniencia práctica para la humanidad entera.

C. “el pasado cristalizado en la memoria y falseado”.

En todo caso, ese “falsear el pasado” no cabe entenderlo como la arbitraria y caprichosa tergiversación de los hechos acaecidos; más bien cabe considerarlo como el conceder mayor incidencia e importancia a “lo que debiera haber sido”, pero sin soslayar lo que cruda y dolorosamente “ha sido”. El problema psicológico estriba en arbitrar la difícil y problemática coexistencia mental de ambos factores. En todo caso —sin delezñar lo doloroso, ingrato y peyorativo— se trata de focalizar mayormente la atención sobre lo positivo, especialmente aquello del deleitable ámbito ético-estético, principalmente representado en Cervantes por la simbiosis de poesía-música. Ése es el reto que felizmente supera Cervantes en el *Quijote*, por cuanto que el legendario héroe apone constantemente lo que “debiera ser” frente a la fatalidad de “lo que es”. De esa terrible tensión entre el idealismo y el materialismo surge tan genial obra.

D. “los recuerdos son siempre ficción”.

Precisamente uno de los puntos de mayor importancia en la historia de la moderna filosofía se dispone en Kant²³², Hegel y Schopenhauer y en la incidencia que ellos efectúan, respectivamente, sobre la gnoseología, la fenomenología y la epistemología. En el núcleo esencial de esos enlaces (gnoseología–fenomenología–epistemología) se considera que, en la relación de objeto–sujeto, la realidad se determina en la representación de los hechos en la mente humana, aun con los

²³² Kant y Schopenhauer, junto a Hegel, vienen a constituir, (al menos en el criterio de nuestros admirados maestros y, obviamente, también en el nuestro y particular criterio), una época áurea de la moderna filosofía, probablemente casi a la misma altura de aquella magnificante tripleta que, en el esplendor de la Grecia clásica, establecieron para la filosofía Sócrates, Platón y Aristóteles.

notables defectos en su relativa y mediatizada apreciación del fenómeno desde nuestras limitadas aptitudes fisiológicas dispuestas en los sentidos corporales. De este modo, igual ente tiene para la mente lo que ha ocurrido hace mucho tiempo como lo más reciente. Más aún, incluso lo imaginado tiene el mismo ente de consideración en la mente, especialmente si se asemeja a lo verosímil. En esa intersección de gnoseología–fenomenología–epistemología todo es, en definitiva, mera representación mental. Y en ése mismo marco de representación mental se establece el problemático, comprometido y excitante campo de acción de la creatividad artística.

C. “tiempo recobrado y reconstruido a través de la escritura”.

Los mismos hechos y ese mismo intento de manifestarlos artísticamente forman la esencia de la literatura. Todo lo que era impreciso, vaporoso y deshilvanado se ordena metódicamente en la creatividad literaria. Todo ello acontece también, de manera muy similar, en la música. Y su reto es allí, en el marco puramente sinfónico, de mayor y más problemático calado cuando se prescinde del concurso hermenéutico de la poesía. El poema sinfónico, que generalmente remonta la dimensión abstracta sonora para remitirla a una ordenada diacronía, se acerca más a esa imperiosa demanda de fusión simbiótica de poesía-música. Ése es el sentido de las memorias que tantas personas han escrito sobre su vida. Pero ocurre que la propia creatividad literaria tiene tanta mayor densidad cuanto más se pliegan sus relatos a la verosimilitud.

Shakespeare va más allá de la verosimilitud; por ello la mayor parte de los personajes de sus tragedias son, verdaderamente, extractados directamente de la historia fáctica. La grandeza del *Quijote*, aunque en un sentido distinto, también se connota desde el hecho por el que el héroe manchego es, en realidad, un directo trasunto del propio Cervantes. Pero hace falta analizar y meditar muy a fondo para detectar y advertir todo eso en tan genial obra; asimismo, también en *La Galatea* se advierte que aquellos enamorados personajes, tan dados por ello a la poesía y la música, son también directos trasuntos de aquella época juvenil del propio Cervantes.

II. 3.3.1. LA PSICOLOGÍA DE LOS ARTISTAS. Santiago Ramón y Cajal

Precisamente como epílogo de esta sección, en que se trata sobre el factor psicológico, conviene atender a unas interesantes consideraciones²³³ de Santiago Ramón y Cajal inherentes a don Quijote y a Cervantes. Precisamente Ramón y Cajal advierte también esa clara, íntima y sintónica correlación entre el personaje y su autor, apreciando en ello un neto y directo trasunto. Aunque apenas hay alusiones al arte en su genuino y concreto aspecto estético, no obstante, sí que advierte Ramón y Cajal la intencionalidad moral, filosófica y educativa que Cervantes dispone como finalidad superior de su creatividad literaria, especialmente en *El Quijote*. En todo caso, conviene remarcar que en el desarrollo de nuestra tesis consideramos que la simbiosis de poesía-música es el mejor medio para manifestar, en la mayoría de los casos, la clara intencionalidad del mensaje ético como finalidad superior, superpuesta a la estética que actúa, mediante sus bellos recursos, como un medio al servicio de aquella óptima y superior finalidad moral.

En el Capítulo III de esta obra (con el subtítulo particular *La resurrección del Quijote*), se establece un breve pero interesante estudio²³⁴ en que se imbrican diversos aspectos del orden psicológico con el moral.

En medio de su exaltación intelectual y afectiva, cae en la cuenta que, por culpa del egoísmo humano, gime el mundo en la iniquidad y el deshonor; y así, pasando de la idea a la acción, abandona las dulcedumbres y blanduras del hogar y sale a campaña resuelto a “enderezar entuertos y amparar doncellas y castigar agravios”. (52).

Anteriormente nos hemos referido al conjunto de los siete pecados capitales encabezados por la propia soberbia que parece ser la primera y, al propio tiempo, el origen generatriz de todos los demás pecados. Allí veíamos que Don Quijote está exento de casi todos ellos; en cambio, mediante su ejecutoria en defensa del bien y la virtud, preconiza valientemente la defensa de las siete virtudes hasta incorporarlas en su propia vida. Pero el mal no se contenta con la maliciosa proyección de sus siete pecados sino que, además, pretende atacar con la mayor virulencia las siete virtudes y herir con crueldad a aquellos que intentan proyectarlas con denuedo y nobleza.

¿Qué pueden decirle que supere al excelso ideal que lleva en el cerebro?
En comparación del grandioso y magnífico ensueño, donde los hombres son héroes de leyenda, la naturaleza áurea trama²³⁵ tejida por hadas, las mujeres

²³³ Se establecen en la obra de Santiago Ramón y Cajal: *La psicología de los artistas*; Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1972.

²³⁴ Se enmarca en el Capítulo III de esta obra (con el subtítulo particular *La resurrección del Quijote*, entre las páginas 51-78).

²³⁵ Nos parece un poco abrupta esta expresión. Probablemente, de haberla repasado con detenimiento nuestro flamante Premio Nóbel la hubiera establecido de esta siguiente o parecida manera: “la naturaleza

arquetipos de belleza y de soberana eurytmia, ¿qué vale el pálido y mezquino mundo real? Una vida interior, intensa, exclusiva y arisca le absorbe; vida recogida y ensimismada de larva ocupada de hilar impasible, entre los bramidos del trueno y los furores del viento, el áureo capullo de la gloria... (53).

La experiencia sobre los nobles ideales trae, entre otros positivos efectos, la desconsideración y el menoscabo del materialismo. Esto se aprecia tanto en los ámbitos superiores de la cultura como también en la íntima satisfacción de la moralidad que se proyecta, de manera subsiguiente, hacia la excelsitud. Por ello mismo indica Bertrand Russell²³⁶ que: “La feliz contemplación de lo eterno es lo que Spinoza llama el amor intelectual de Dios. Para aquellos que lo han conocido una vez es la llave de la sabiduría”.

La expresión de la “vida recogida y ensimismada” evoca inevitablemente la angélica figura de Juan de la Cruz y su mensaje poético, deleitable hasta extremos de excelsitud.

Más de una vez me he preguntado: ¿Por qué Cervantes no hizo cuerdo a su héroe? La defensa briosa y elocuente del realismo en la esfera del arte no exigía necesariamente la insania del caballero del ideal. Convergámonos, empero, que un Quijote meramente filántropo, aunque apasionado y vehemente, no habría abandonado de buen grado las blanduras y regalos de la vida burguesa, para lanzarse a las arriesgadas y temerarias aventuras. [...]

Sin duda, a causa de esta obligada anormalidad mental de don Quijote, que le impulsaba a provocar los lances más descomunales y peligrosos, el tono general de la novela es de honda melancolía y desconsolador pesimismo. (55).

Florencio Sevilla decía que la obra cervantina es “todo un enigma en muchos sentidos” y, efectivamente la inquietante interrogación de Ramón y Cajal (¿Por qué Cervantes no hizo cuerdo a su héroe?) es una buena muestra confirmativa de ello.

Ya hemos indicado anteriormente que el propio San Pablo enseñaba que el compromiso de amor-dolor de Cristo predicado por los apóstoles se consideraba como “necedad para los griegos y escándalo para los judíos”. También hemos referido que sólo tras un loco (cuyas andaduras, no obstante y para nuestra inmensa suerte, propician la gestación de una obra artística genial) pudo Cervantes proyectar un intenso mensaje ético que difícilmente hubiera sido atendido si se hubiera manifestado, de manera directa, en una continuada serie de panegíricos sobre la ética. El caso es que ese mensaje permanece, por lo general, de manera muy críptica y sólo se abre, en su espléndida verdad pero dolorosa realidad, a los espíritus que sintonizan

áurea trama guirnalda tejidas por hadas”, o bien “la naturaleza áurea trama oropeles (o doseles) tejidos por hadas”, etc.

²³⁶ Bertrand Russell: *Principios de reconstrucción social*; ob. cit., págs. 200-202.

con la noble alma de su autor. Para los demás la obra cervantina sólo se ofrece en su superficial epidermis, como una obra atiborrada de graciosas ocurrencias, cantidad de lances cómicos y esperpénticos en los que incluso las heridas del histriónico y malparado héroe causan hilaridad generalmente. En cambio, esas dolorosas heridas las siente, lacerantes en el espíritu, quien ha convergido sinceramente con aquellos mismos ideales de Don Quijote y su autor. Por todo ello insistimos en que la conjunción de los nobles valores sufre el rechazo de la malignidad. Por eso Cristo exclamó en Getsemaní aquella terrible frase²³⁷: “Triste está mi alma hasta la muerte”.

En la línea de trascendencia sobre el insondable y sutil misterio de la simbiótica correlación de amor-dolor (aunque referido a un ámbito supremo y espiritual pero, en todo caso, manifestado sobre la absoluta dimensión de la naturaleza humana de Cristo), nos parece oportuno citar las expresiones vaticinadoras que, referidas al Mesías, manifestó el profeta Isaías. De hecho, éstas se cumplieron con espantosa y radical exactitud en la pasión y muerte de Cristo. Las expresiones de Isaías sorprenden enormemente por su patético contenido, tanto por su tremenda y dramática intensidad como por el hecho de que, en todo caso, parecen corresponderse más directamente con las consuetudinarias lamentaciones y quebrantos de Jeremías que no con las de un profeta, en este caso Isaías, cuyo mensaje es de constante esperanza, optimismo y hasta de entusiasmo en la mayor parte de su legado profético. Precisamente por ello, desde el tremendo contraste, impactan en el espíritu con conmovedora fuerza. De ahí, precisamente, entre el consuetudinario mensaje de optimismo y lo terrible de estas referencias mesiánicas, el intenso y aterrador contraste que, enmarcado entre un constante mensaje de esperanza, se denota en las siguientes y terribles expresiones²³⁸:

Mirad: mi siervo tendrá éxito, será elevado, levantado, muy encumbrado. Como muchos se horrorizaron de él —tan desfigurado tenía el aspecto, siendo su apariencia tan distinta de los hombres— [...]

No tenía forma ni belleza para que nos fijáramos en él, ni aspecto para que lo apreciáramos; despreciado y abandonado de los hombres, varón de dolores, familiarizado con el sufrimiento. [...]

Él cargó con nuestros dolores. ¡Y nosotros lo teníamos por un castigado, humillado y golpeado por Dios! Pero él era traspasado por nuestras rebeliones, aplastado por nuestras iniquidades. Sobre él caía el castigo que nos valía la paz y por sus heridas fuimos sanados. [...]

²³⁷ En el *Evangelio según Mateo* (26, 37-39) se describe así:

Tomando consigo a Pedro y a los dos hijos del Zebedeo, comenzó a sentir tristeza y angustia. Entonces les dijo: “Siento tristezas de muerte; quedaos aquí y velad conmigo. [...] ¡Padre mío: si es posible, que pase de mí este cáliz! Sin embargo, que no se haga mi voluntad, sino la tuya”.

²³⁸ Isaías, 52, 13-14 y, especialmente, en 53, 1-8.

Era maltratado y humillado, pero él no abría la boca, como cordero fue llevado al matadero. [...]

Fue arrancado de la tierra de los vivos, por el pecado de su pueblo lo hirieron de muerte.

Con estas expresiones proféticas, cumplidas con radical verosimilitud en el horrible final de la vida de Cristo, se patentiza absolutamente que a mayor nivel de conocimiento, magnanimidad y amor, tanto mayor es el dolor que adviene inexorablemente sobre la persona. Contra la figura de Cristo arremetieron con la más furibunda rabia el conjunto desbocado de los siete vicios, precisamente contra la absoluta pureza de quien encarnaba con el mayor esplendor todas las virtudes.

Nos preguntamos, con inquietud en el alma y lágrimas en los ojos: ¿Cómo? ¿Estarán también condenados a perecer irremisiblemente todos los altos idealismos de la ciencia, de la filosofía y de la política? ¿Reservado queda no más a la demencia afrontar los grandes heroísmos y las magnas empresas humanitarias? [...]

¿En virtud de qué condiciones psicofisiológicas escritor tan sereno, quijotil y optimista puso en su obra ese dejo de tristeza y de amargo pesimismo? Cuestiones arduas y difícilísimas para cuya solución fuera imprescindible conocer todos los repliegues y recovecos de la complicada mente de Miguel, amén de los choques, episodios e incidentes emocionales que la conmovieron y adoctrinaron durante los años tristes precursores de la genial concepción. (56-57).

Aristóteles pensaba que el hombre magnánimo se consideraba a sí mismo, de manera lícita, digno de los mayores honores. Pero una cosa es este legítimo concepto sobre uno mismo (en tanto que ostente lícitamente la categoría suprema moral de la magnanimidad, según la gradación aristotélica) y otra muy distinta es la furibunda y maliciosa reacción que la soberbia y la envidia de los mediocres²³⁹ lanzan contra aquel escueto elenco de magnánimos. Una cosa es lo que, en justicia y derecho, debiera ser

²³⁹ La envidia, si no se controla a tiempo, se suele proyectar de manera ilimitada y es totalmente aséptica respecto al inmenso dolor que puede causar en su rabioso descontrol; por eso se dice que “la envidia no conoce límites”. La envidia puede abocar a estados psicológicos de grave psicopatía de muy difícil solución porque en su venenosa progresión va corriendo, degradando y corrompiendo moralmente el alma. Se suele llamar corrupto al que mete la mano en las arcas del erario público. Pero pensamos que la corrupción del envidioso es de una mayor proporción y más denso calado.

El mediocre, que nutre la ramplona inmensidad de la masa, se auto-confiere la asignación de “hombre normal” y hasta se reviste, por ello mismo, con el aspecto de campechanía. Pero, en tanto que no remonta su vulgar mediocridad ni su pusilanimidad para enfrentarse a los desmanes del poderoso, es también corresponsable de sus mismas tropelías. Por todo ello indica el escritor John le Carré (en el periódico *El País*, 27 de septiembre de 2010, págs. 32-33) las siguientes consideraciones:

Cuando fui a Alemania por primera vez a finales de los cuarenta aún olía a muerte. No entendí como habían sido capaces. Luego, ya de mayor, me di cuenta de que cada país tiene su [particular] barbarie. Y que la barbarie no es un atributo sólo de los hombres poderosos. Es consecuencia de la mediocridad. Gente normal haciendo cosas horribles.

En realidad, un gran poder en manos de un mediocre es más que una terrible contingencia, como fatídicamente se comprobó con Hitler y con Stalin...

y otra muy distinta es la cruda realidad de lo que acontece... Y eso mismo lo han comprobado los más insignes hombres de la historia humana, encabezados en el amor—dolor por la propia figura de Cristo²⁴⁰.

En realidad, cuanto mayor es el noble compromiso de amorosa creatividad, tanto más cruel suele ser el rechazo que le oponen los soberbios y prepotentes (generalmente, bastante holgazanes, pusilánimes e inoperantes). Por ello mismo indica Schopenhauer lo siguiente²⁴¹:

Este hombre que se reconoce en todos los seres y que descubre su esencia íntima y verdadera en todas las criaturas deberá considerar también como propios los padecimientos infinitos de todo lo que respira y apropiarse así del dolor universal.

Desde éstas y similares expresiones se puede apreciar el grado de afinidad de la filosofía de Schopenhauer sobre la denodada figura de Don Quijote. Entre Cervantes y Schopenhauer aparece, por tanto, una directa sintonía respecto a la esencia del compromiso que, desde el binomio de amor—dolor, afronta el hombre magnánimo. De ahí que con tanta asiduidad acudamos a las diversas citas de este filósofo alemán.

Cervantes ofrece, especialmente en *El Quijote*, una síntesis de su dolorosa experiencia vital. Cervantes no se amilana ni se desengaña; al contrario, precisamente por su reiterada experiencia en aquella misteriosa simbiosis de amor—dolor, se reafirma valientemente en ella al entender la misteriosa pero esplendente verdad que se contiene en ella. En todo caso, el más fatal engaño es sucumbir a aquel canto de sirenas que pretende apartar al hombre de su noble compromiso, tanto con más engañoso ahínco cuanto más sublime es su noble compromiso de amor-dolor²⁴². El

²⁴⁰ Schopenhauer, en su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación*, Parte III-IV, pág. 142, indica lo siguiente:

No debe creerse que la doctrina cristiana es favorable al optimismo; por el contrario, en los Evangelios, el mundo y el mal son términos que se emplean casi como sinónimos.

Efectivamente, eso es radical y rotundamente cierto. Por ello mismo, Cristo, que empleó aquellas poéticas expresiones sobre la alimentación natural de los pajarillos y aquel vestirse los lirios con mayor magnificencia que Salomón en sus mejores fiestas, indica también aquella terrible expresión ante Poncio Pilato: “Mi reino no es de este mundo”.

²⁴¹ Idem, Parte III-IV, pág. 186.

²⁴² De nuevo cabe citar a Schopenhauer cuando éste indica (en su ob. cit., *Aforismos sobre el arte de vivir*, pág. 167) lo siguiente:

La equivocación más grande que se puede cometer es querer transformar este valle de lágrimas en un jardín de delicias y, en lugar de trazarse como meta la mayor ausencia de dolor, ir en pos de goces y alegrías.

La expresión de Schopenhauer respecto a disuadir de aquel empeño de “ir en pos de goces y alegrías” obsesivamente puede sorprender al necio; en cambio, el hombre cabal deduce de ella la cruda verdad de que tras la planificación de un tipo de vida hedonista, bien pronto se encargan las circunstancias de desbaratar todos aquellos ilusorios planes. Y esto acontece de manera tanto más problemática y amarga cuanto, paradójicamente, mayor es el nivel crematístico.

espíritu del hombre noble, de denodada ilusión creativa, se mantiene siempre joven; en todo caso, el paso del tiempo y la experiencia del sufrimiento curten su alma y la robustecen en la misteriosa fortaleza del amor-dolor. Por eso mismo Alfonso Canales se expresa de esta manera²⁴³ tan sincera:

Hermoso es morir joven
y dejar el recuerdo de la piel no tocada
por agravios del tiempo;
pero lo es más haber vivido mucho
y haber hecho que el cuerpo se fatigue
de amor y de labor.

Es bien patente, en este caso, la delicada belleza de estos versos en simbiosis con tan intenso dramatismo.

Cuanto más intenso y sincero es el amor, más expuesto está a la incompreensión del vulgo que se aferra, como único valor, al hedonismo y soslaya con cobardía deleznable el compromiso inevitable que se establece en la misteriosa simbiosis de amor-dolor. Por ello mismo indica Ortega²⁴⁴ estas consideraciones:

El amor es a veces triste, triste como la muerte, tormento soberano y mortal. Es más: el verdadero amor se percibe mejor a sí mismo y, por decirlo así, se mide y calcula a sí propio en el dolor y el sufrimiento de que es capaz. La mujer enamorada prefiere las angustias²⁴⁵ que el hombre amado le origina, a la indolora indiferencia.

Tal vez alentado por el magnificante ejemplo de un escaso grupo de quijotes contemporáneos, intenta salvar Cervantes su conciencia en una creatividad artística

Sobre esta expresión del sentimiento del dolor cabe aducir que, en el otro equivocado extremo, el hecho de pretender sufrir sin ningún sentido es irracional y meramente masoquista. Pero afrontar valientemente las consecuencias indisociables del compromiso sobre el amor-dolor es propio de la más alta honorabilidad. Esto produce en el alma las más puras (aunque siempre inefables) satisfacciones, hasta tal punto que el misterioso candor de su experiencia no se podría cambiar ni por todo el oro del mundo. Pero, obviamente, para asentir con plena convicción sobre estas densas cuestiones implica, de modo ineludible, la absoluta necesidad de una sintonía directa con el espíritu de Cervantes y su genial obra.

Schopenhauer, buen conocedor de la moral cristiana, acopia aquí una expresión de la oración a la Virgen María, perteneciente al himno *Salve Regina* (que, por cierto, cuenta con diversas muestras de composición sobre canto llano, a cual de mayor belleza).

²⁴³ Al poeta malacitano Alfonso Canales se le concedió el Premio Nacional de Literatura en 1965. Este extracto poético lo hemos recabado del periódico ABC (21 de noviembre de 2010, pág. 89).

²⁴⁴ *Estudios sobre el amor*, ob. cit., págs. 68-69.

²⁴⁵ Vienen muy al caso aquí aquellas bellísimas expresiones poéticas de Antonio Machado:

“Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada...”

En este caso (como en tantos otros) un sencillo elenco de versos aclara tan sutil cuestión amorosa de la manera más deleitable y, a la vez concisa, mucho más que una extensa disertación teórica...

que es, además de una monumental obra, su certera visión de la vida, el diagnóstico moral de la humanidad, toda vez que su particular testamento ético-estético.

Unamuno, Salillas y otros muchos expertísimos y devotos cervantistas, nos enseñan que Cervantes, salvo el paréntesis realista durante el cual planeó y escribió el libro inmortal, fue siempre Quijote incorregible en la acción y poeta romántico en el sentir y en el pensar. (58)

Difícil en sumo grado es el necesario equilibrio que media entre el vehemente y encendido entusiasmo que caracterizan el alma del artista y la serena disposición de método y sistema que debe acopiar, de manera precisa y rigurosa, para que se manifieste y pueda plasmarse su correspondiente creatividad.

Enamorado de Esquivias, pensó convertir su vida en dulce y perdurable idilio. Mas, ¡ay!, el destino implacable trocó sus ilusiones en desengaños, y al doblar de la cumbre de la vida se vio olvidado, solitario, pobre, cautivo²⁴⁶ y deshonorado... (58)

La vida aboca muchas veces a situaciones inesperadas de muy distinto signo. De ahí el acertado refrán popular por el que se indica que “El hombre propone pero Dios dispone”. En todo caso la catadura moral de la persona, aunque afectada inevitablemente por las circunstancias, conserva por encima de ellas en su espíritu aquel tipo de peculiar tendencia moral. Sobre esto cabe indicar que, según parece, el emperador Vespasiano, harto de las intrigas palaciegas y de tanta falsedad e hipocresía circundante, decidió abandonar el supremo poder²⁴⁷ y dedicar el resto de su

²⁴⁶ Esas “nostalgias de cautivo”, como aquí las define de manera eufémica Gerardo Diego, más bien cabría considerarlas como “congojas de cautivo”. Como vemos, no siempre se acierta con el vocablo adecuado para una concreta situación. No obstante, objetamos aquí, contra nuestra propia consideración, que probablemente haya pretendido aquí Gerardo Diego una expresión figurada en la que se condensan los complejos sentimientos que experimenta la persona con la mera evocación de una pretérita época de cautiverio.

Precisamente aparecía en la prensa nacional de estos días la noticia por la que José Luis Gonzalo Sánchez-Molero (en el periódico *ABC* del 12 de octubre de 2010, págs. 54-55) daba a conocer una epístola de Cervantes escrita durante su cautiverio en Argel. Se refiere a la “Epístola de Mateo Vázquez” de 1577, “fugada” desde 1863, zanjando así una controversia literaria e indicando que “no fue apócrifa ni una falsificación” sino que, en todo caso, se trata de “una copia caligráfica de la época (el original se perdió) en tinta negra y 9 páginas de papel, hallada en la Biblioteca Zabálburu”. Se trataría, por tanto, de “una copia caligráfica de la época —subraya José Luis Gonzalo—, ordenada realizar por don Antonio de Toledo, un caballero de San Juan, amigo íntimo de Vázquez, quien compartió cautiverio con Cervantes en Argel en 1577”.

Esta epístola establece, efectivamente, la disposición formal y estructural propia de tal tipo de composición poética (esto es, tercetos de versos endecasílabos en que la desinencia del verso central sirve de rima consonántica para los versos primero y segundo de la subsiguiente estrofa, en lo que se dio en llamar versos concatenados).

²⁴⁷ En realidad no se produjo la abdicación oficial de Vespasiano (9-81 d. C.) sino una confiada (y probablemente tutelada) delegación del poder sobre sus hijos Tito y Domiciano quienes, sucesivamente, también fueron emperadores de Roma a su tiempo.

vida a cultivar de su propia mano productos hortofrutícolas en una reducida parcela de tan sólo dos hectáreas. Se ha querido ver en esto una dejación de responsabilidad y también un efecto pusilánime. Pero la realidad parece mostrar en aquella sorprendente decisión una convencida y razonada aceptación del mensaje naturalista de Virgilio y Horacio quienes preconizaban aquellas doctrinas del *beatus ille*, el *aurea mediocritas* y el *locus amoenus*. Cervantes se encontró con esa situación de austeridad aunque accidentalmente abocado a ella por unas duras circunstancias, unas fortuitas y otras desde la incompreensión y la marginación ambiental. No obstante, no se deja vencer por el abatimiento sino que, desde esa sencilla situación proyecta, por vía estética, uno de los mensajes éticos más notables en beneficio de la humanidad entera.

De aquel caos tenebroso de la sevillana cárcel donde se dieron cita para acabar de cincelar el genio cuantas lacerías, angustias y miserias atormentan y degradan a la criatura humana, surgieron un libro nuevo y un hombre renovado, el único capaz de escribir este libro. ¡Obra sin par, amasada con lágrimas y carne de genio, donde se vació por entero un alma afligida y desencantada de vivir! (58).

Para extrema aflicción, la de Cristo, en quien la dimensión psicosomática de la persona alcanzó el terrible grado patológico de sudar sangre²⁴⁸, puesto que conocía perfectamente y al detalle el horrible sufrimiento que le aguardaba de manera inminente tras la pavorosa alborada que siguió a esa terrible noche de vigilia entre los olivos de Getsemaní...

En el plano meramente humano cabe considerar que la voluntad del hombre noble suele ser inquebrantable en su firmeza por los nobles ideales, especialmente si se encauzan desde el denodado compromiso de la creatividad. Pero como el hombre honorable y el vanidoso avanzan en su correspondiente dirección, cada vez es más tensa la relación entre ambos. Se produce entonces ese choque terrible entre el carácter recio del hombre noble y honorable y la maliciosa conjura de los soberbios prepotentes. El resultado suele ser muchas veces trágico, como nos muestra la historia sobre el funesto destino de los más preclaros hombres de la humanidad.

La figura del protagonista está tan soberana, tan amorosamente sentida y dibujada, que por fuerza el autor debió tener algo y aún mucho de Quijote. No salen de la pluma tan perfectos y vivos los retratos humanos si el pintor no miró muchas veces el espejo y enfocó los escondrijos de la propia conciencia. (59).

²⁴⁸ Efectivamente, así se narra en el *Evangelio de San Lucas* (22, 44) aquella terrible escena:

En medio de la angustia seguía orando más intensamente. Y su sudor era como [de] gruesas gotas de sangre, que iban cayendo hasta la tierra.

A esta conclusión sólo se llega tras leer con profundo detenimiento e intenso cariño la colosal obra de *El Quijote*. En nuestra adolescencia ni de lejos se nos pudo ocurrir, ni siquiera intuir, tan directo correlato entre el personaje y su autor. Ya de mayor y, muy especialmente, al meditar de manera intensa sobre la obra cervantina, hemos advertido que no ya sólo Don Quijote es contrafigura, trasunto o correlato del propio Cervantes²⁴⁹ sino que, además, parece también bastante probable que el autor alcalaíno se viera a sí mismo reflejado, en su correspondiente etapa juvenil, en alguno de aquellos pastores tan enamorados que se describen en *La Galatea* y, también de manera imaginaria, en alguno de aquellos probos personajes de las *Novelas Ejemplares*.

¡Oh, qué gran despertador de almas e instigador de energías es el dolor! [...] Las perezosas células cerebrales sólo encienden su luz bajo el látigo de las emociones penosas. Quizá el privilegiado cerebro de Cervantes necesitó, asimismo, para llegar al tono y hervor de la inspiración sublime, de la punzante espuela del dolor y del espectáculo desolador de la miseria. (62).

Cuanto más grave es el peligro o el dolor, tanto con más ahínco se aferra la persona a la voluntad de ser y persistir y, por tanto, al dinamismo de la vida. Y ya, en ese supremo esfuerzo de supervivencia, cuanto más noble es la persona, tanta mayor prioridad confiere a los supremos valores. De ahí el denuedo en la creatividad sobre los diversos campos de la filosofía, la ciencia y el arte que, lejos de menguar, se

²⁴⁹ El propio Arturo Pérez-Reverte, aun siendo un autor literario de nivel secundario, converge en esa misma idea por la cual la creatividad artística (en este caso literaria) suele estar impregnada de la propia vida del autor y, por ende, los personajes de sus novelas suelen ser trasuntos, más o menos directos, de aquellos que entorpecen su misma persona. Por eso mismo muestra (en la entrevista concedida a Juan Cruz para el periódico *El País*, del 26 de septiembre de 2010, págs. 44-45) estas consideraciones:

Ahora que miro hacia atrás con más serenidad, con la experiencia que te dan los años y el tiempo, me doy cuenta de que lo que realmente estaba haciendo [al escribir] era ordenar mi vida. Todas las novelas, aunque sean muy distintas entre sí, responden a un objetivo personal, a experiencias personales: a viajes, peripecias, trabajos, ilusiones, decepciones, a lo que amé, a lo que odié... [...]

Me marcó esa imagen del soldado retirándose por territorio enemigo en un medio hostil, sabiendo que únicamente tiene su escudo y su espada para defenderse y que si es derrotado no podrá llegar al mar ni a casa. Sabiendo que la derrota significa aniquilación. Es la mejor metáfora de lo que es la condición humana, de lo que realmente es el hombre en el mundo. Ese tipo de héroe es el que interesa. Todo héroe que regresa está fatigado.

Es bien evidente la directa referencia quijotesca en estas expresiones: la retirada es el apartamiento cada vez más decidido del hombre honorable, respecto de la vulgaridad y el materialismo imperante, asfixiante... El escudo y la espada son los recursos personales que, en definitiva, son los recios valores morales con que cuenta como único apoyo fiable. Con todo ello, la cicatería, con sus artimañas maliciosas (aunque siempre “con premeditación, nocturnidad y alevosía”), suele arrumbar y malherir al héroe. La tragedia clásica disponía ese final fatal, el mismo que recupera en toda su crudeza la ópera en las modernas producciones musicales. El arte es el único y legítimo consuelo que le queda al héroe en la vida real... Y, efectivamente, también en el sentido figurado, virtual, sólo desde el arte (en este caso desde la conjunción de poesía-música) es posible poder soportar la reconsideración del sacrificio del héroe sobre el escenario operístico.

acrecientan fervientemente con la edad, tal cual aconteció, además de Cervantes, con Beethoven, Verdi, Sorolla o Gaudí...

Se da la tremenda paradoja de que el uso y abuso del acto físico del amor (más concretamente, del acto sexual) puede abocar a la rutina y, desde el consiguiente aburrimiento, pasar a la extinción de la mutua atracción física y también del cariño. En cambio, la lejanía entre dos amantes tiene, por raro y singular efecto, el que se mantenga viva y trepidante la llama del amor y del deseo. En este mismo sentido la opulencia y el hedonismo tienden a amodorrar el dinamismo vital de la persona cuyo espíritu se suele tornar laxo y flácido. En un tercer estadio, el dolor, lejos de amedrentar a la persona de nobles ilusiones creativas, precisamente enciende y atiza desde el sufrimiento el fuego de la creatividad, probablemente desde aquella indómita voluntad de ser a que tanto alude Nietzsche. Precisamente de este insigne autor alemán es la tremenda frase²⁵⁰ que conviene reiterar: "¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!".

Esencialmente el más patético dolor ha inspirado las mejores obras en la historia del arte en cualquiera de sus diversas vertientes: pintura, escultura, música, cine... y, por supuesto, especialmente en la literatura en sus distintos géneros. Precisamente la ópera que, como *ars summa*, aglutina la poesía, la música y la escenografía, encuentra en la tragedia su mayor y más intensa recurrencia argumental.

¿Quién, por mediano conocedor que sea de la historia moderna, hábitos y tendencias de la actual gente española, osará calificarnos de Quijotes? Los hubo y los hay, sin duda, entre nosotros; pero, ¡ah, cuán pocos, cuán oscurecidos y desdeñados!". (64).

Ortega y Gasset, con una sombrosa mezcla de crítica objetividad y crudo desencanto, aclara estos conceptos de manera admirable; por ello mismo indica²⁵¹:

Lo decisivo en la historia de un pueblo es el hombre medio. De lo que él sea depende el tono del cuerpo nacional. Con ello no quiero, ni mucho menos, negar a los individuos egregios, a las figuras excelsas, una intervención poderosa en los destinos de una raza. Sin ellos no habrá nada que merezca la pena. Pero, cualquiera que sea su excelsitud y su perfección, no actuarán históricamente sino en la medida que su ejemplo e influjo impregnen al hombre medio. ¡Qué le vamos a hacer! La historia es, sin remisión, el reino de lo mediocre. La Humanidad sólo tiene de mayúscula la hache con que la decoramos tipográficamente. La genialidad mayor se estrella contra la fuerza ilimitada de lo vulgar.

²⁵⁰ Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*; ob. cit., pág. 191.

²⁵¹ *Estudios sobre el amor*; ob. cit., pág. 172.

El caso es que, con excesiva frecuencia, el enorme bache de la deficiencia y la mediocridad (y no, al menos, del “hombre medio” que indica Ortega) pretende cubrirlo la ramplonería, de manera cicatera, con las piedras que a manotazos derriban vilmente desde las torres de la catedral. Con todo, hasta esto les resulta dificultoso para su vagancia y laxitud pues se quejan del esfuerzo que estas viles acciones les suponen... Así se llega, desde la holgazanería y la cobardía, a la insólita, contradictoria e increíble vileza de que son los verdugos los que se quejan, en vez de la víctima (¡Ay –braman con rabia—, cómo puede resistir tanto...!). Y es que hasta el negativo acto de derribar²⁵² les supone excesivo esfuerzo a la chusma holgazana...

No son, con todo eso, el arte de la guerra y los empeños de la expansión geográfica los órdenes de la actividad nacional donde más escaseaban los grandes arranques del corazón y el espíritu idealista. Harto más huérfanos de alentadores y excelsos quijotismos quedaron los dominios del arte, de la filosofía y de la ciencia. (66)

Las hazañas bélicas, los asombrosos e intrépidos empeños de los descubridores, las pasmosas empresas de exploración, etc., con ser hechos de formidable mérito, no se alzan a aquella esplendorosa magnitud del arte, de la filosofía y la ciencia. Aquellas empresas requieren, ciertamente, la condición indispensable del vigor juvenil o la cuajada fortaleza del hombre recio. Pero las actividades intelectuales requieren y precisan una absoluta constancia y una indómita tenacidad cuyo compromiso parece acrecentarse con el paso de la edad, al menos en la mayoría de los casos. El militar, el descubridor o el explorador suele encontrar una satisfactoria meta a sus anhelos (muchas veces delimitadas por los condicionamientos geográficos). En cambio, en la creatividad intelectual, científica o artística, cuanto más se avanza tanto más se ensancha el campo de las posibilidades...

Labor de alta pedagogía y de verdadera regeneración es corregir en lo posible los vicios y defectos mentales de la raza española, entre los cuales, acaso el más fértil en funestas consecuencias sociales, es la escasez de civismos nobles y desinteresados, en sanos y levantados quijotismos en pro de la cultura, elevación moral y prosperidad duradera de la patria.

Admiremos el libro de Cervantes, pero no derivemos su moraleja hacia los dominios a que no tendió el ánimo del autor. El realismo en el arte, ni deja de admitir cierta discreta dosis de levadura romántica, a fin de excitar el interés y

²⁵² De ahí el que, afortunadamente, pocos casos se han dado en la historia en el ámbito empírico de lo que aquí empleamos como metáfora. Entre ellos cabría indicar el de la catedral de Saint Andrews en Escocia (abatida piedra a piedra en las guerras de religión) y el magnífico y enorme complejo monástico de Cluny (derruido por la incontrolada y rabiosa chusma con motivo de la Revolución acaecida en Francia a mediados de julio de 1789).

elevar los corazones, ni contradice el supremo y patriótico fin de imprimir a la filosofía, a la ciencia y a la industria rumbos resueltamente idealistas. (71).

Ramón y Cajal emplea aquí una peculiar y cruda ironía en la expresión de “fértil” que cobra una especial fuerza contrastante y dramática al contraponerla (y recobrar su auténtico sentido) con la otra expresión de “funestas consecuencias”. En todo caso bien es sabido que España es, en sus personas, un directo y metafórico reflejo de sus radicales contrastes geológicos y paisajísticos. Se dan en el suelo hispano y en todas sus maravillosas comarcas figuras de verdadera dimensión heroica y hasta angelical y, al propio tiempo, individuos de catadura moral radicalmente contrastante.

En cuanto a las siguientes expresiones sobre el idealismo cabe reiterar aquello de que la genial obra cervantina del *Quijote* se ofrece a muy diversos niveles de apreciación. Por ello, la persona de espíritu noble conecta con el propio espíritu de Cervantes y, corazón con corazón, levanta el vuelo hacia sublimes alturas. Por lo demás, la inmensa mayoría, en caso de que tengan suficiente denuedo para concluir la genial obra..., apenas rebasan su elemental nivel de superficial comicidad...

Consideradas desde el punto de vista moral, son las naciones síntesis supremas de ensueños y aspiraciones comunes, sublime florecimiento de una planta cuyas múltiples raicillas se extienden y nutren por todos los corazones. De buena gana compararía yo también los grandes pueblos a esas poéticas islas de coral que emergen del mar en las augustas soledades oceánicas. (72).

Sí, desde luego, así es. Pero a costa de la dramática paradoja de que los países parecen como exclusivamente a costas de sus preclaros hijos que, como un reducido grupo de atlantes, parecen llevar la mayor carga de los compromisos sobre sus hercúleas y pacientes espaldas. De nuevo procede citar aquí a Ortega porque sus sabias expresiones²⁵³ aclaran en grado sumo estos complejos conceptos:

El planeta está, al parecer, fabricado para que el hombre medio reine siempre. Por eso lo importante es que el nivel medio sea lo más elevado posible. Y lo que hace magníficos a los pueblos no es primariamente sus grandes hombres, sino la altura de los innumerables mediocres. Claro es que, a mi juicio, el nivel medio no se elevará nunca sin la existencia de ejemplares superiores, modelos que atraigan hacia lo alto la inercia de las muchedumbres.

La colosal y admirable monumentalidad de Persia, la de Egipto, la de Grecia y aquella de la propia Roma probablemente se debiera, tanto o más que a sus grandes hombres, a “la altura de los innumerables mediocres”, esto es a la tendencia de la acción mancomunada.

²⁵³ *Estudios sobre el amor*, ob.cit., pág. 172.

Esos “modelos que atraigan hacia lo alto” parecen la directa metáfora de aquel dinamismo fondo-marino que eleva aquellas “poéticas islas de coral que emergen del mar”. Ramón y Cajal y también Ortega y Gasset parecen converger, desde sus respectivas expresiones y particulares enfoques, sobre un mismo concepto superior. Entre esos “modelos que atraigan hacia lo alto” queda bastante claro que debe establecerse de manera paradigmática *El Quijote* y su autor, Cervantes, tanto por ser su genial autor como por ser ambos, personaje y autor, mutuas contrafiguras que, tras el tamiz literario, alzan la bandera de los más nobles ideales.

II. 3.3.2. EL QUIJOTE, CONTRAFIGURA DE CERVANTES.

Artículo de José Luis Abellán.

Bajo este título “El Quijote, contrafigura de Cervantes”, desarrolla José Luis Abellán un interesante artículo²⁵⁴ de manifiesta densidad. De él extractamos algunas interesantes consideraciones.

Sólo entrando en los entresijos biográficos y psicológicos de Miguel de Cervantes Saavedra se podrá entender plenamente su obra cumbre, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Una novela que es el resultado de toda una vida de maduración y repaso de la propia existencia de su autor. Una vida marcada por el fracaso y por un escritor que se consideraba viviendo en un mundo monótono, mediocre y conquistado por lecturas de caballerías de no muy buena calidad.

La madurez, tras haber aprovechado densamente el tiempo en el estudio, permite a la persona atisbar con especial claridad aquello sobre lo que se enfoca especialmente la atención. Por ello mismo se requiere un alto nivel de formación cultural y de constante desarrollo intelectual para que, por ejemplo, el director de orquesta, el insigne concertista o el cantante lírico puedan calar de manera pertinente en los sutiles ámbitos psicológicos de la mente del compositor a través de los contenidos gráficos de la partitura. Del mismo modo, también se requiere una madurez, acrisolada en el estudio, para calar en la sutileza interior de la obra cervantina. En este mismo sentido indica también Schopenhauer las siguientes consideraciones²⁵⁵: “Cuanto más noble y acabada es una cosa, más lento y

²⁵⁴ Este artículo se publicó en el suplemento *Babelia* del periódico *El País*, (viernes 23 de diciembre de 2005, pág. 10).

²⁵⁵ Arthur Schopenhauer: *El amor, las mujeres y la muerte*; traducc. de Sergio Albano, Buenos Aires, Gráfico, SRL; 2003, pág. 54.

prolongado es su desarrollo". En otra de sus obras²⁵⁶, más asequibles al gran público (en tanto que elide su acostumbrada tendencia misógina), aparecen estos mismos conceptos, también de radical objetividad pero aderezados allí con bucólicas y explícitas metáforas.

En los aspectos esenciales de la vida muy poca diferencia existe en la actualidad respecto de aquel panorama humano de la época cervantina. Las circunstancias cambian: cambian las épocas y sus estilos, las tendencias y las modas, los condicionamientos sociopolíticos; pero, no obstante, en todo tiempo y lugar las características esenciales y psicológicas de las personas son siempre las mismas.

De hecho, con la expresión inicial "de cuyo nombre no quiero acordarme" no se manifiesta un sentimiento de desprecio hacia la noble tierra manchega, ni tampoco un intento de deleznar sus honradas y laboriosas gentes. En todo caso, ésta es una metáfora sobre el ambiente de vulgaridad que se detecta en la sociedad en general, la cual parece que sólo progresa merced al empuje de un escueto elenco de quijotes que, por "premio" de remontar la mediocridad, reciben palos por todas partes del cuerpo. Éste es el castigo que se inflige como represalia al denuedo de pretender ser libre, como reprimenda a no dejarse domesticar en el hedonismo, la superficialidad y la hipocresía, por decir las verdades al sol del mediodía. Precisamente en esto se advierte el esencial y directo correlato entre *El Quijote* y su autor, Cervantes.

Hoy todo investigador está convencido de que el *Quijote* es un producto de la especie Cervantes, resultado de sus vicisitudes biográficas y existenciales; de aquí que sólo indagando en éstas podrá llegarse a alguna claridad sobre aquél. El itinerario de desgracias, infortunios y fracasos que acompañan a don Quijote se convierten así en trasunto de las que acompañaron a Cervantes en [su propia] vida, haciendo al personaje una contrafigura literaria del autor. En este sentido, podemos considerar el *Quijote* como un testamento de su creador, que volcó en él toda su experiencia vital. [...]

La conclusión es clara: el *Quijote* es una obra elaborada y madurada a largo de toda una vida, marcada a su vez por un reiterado fracaso, la de un hombre idealista —educado en los ideales del Renacimiento— que se ve abocado a la derrota de éstos en la vida privada: prisionero en Argel a la vuelta de Italia; después, rechazadas sus varias pretensiones de acceder a la

²⁵⁶ Arthur Schopenhauer: *Aforismos sobre el arte de vivir*, (ob. cit., pág. 144), se indica también lo siguiente:

Cuanto más ha de durar la fama, [tanto] más tarda en aparecer, pues lo excelente madura despacio. La fama que busca eternizarse se parece a un roble que va creciendo lentamente a partir de su semilla; la fama pequeña y efímera [se parece] a las plantas de un año que crecen poco; y la fama espuria, a la maleza que prolifera por doquier pero es eliminada enseguida.

Efectivamente, las gigantescas secuoyas, los venerables y esplendentes olivos (muchos de ellos milenarios en la zona norte de Castellón), robles, etc., tardan mucho tiempo en desarrollarse. Las plantas del trigo y el arroz, de los garbanzos, judías, melones, tomates, etc., (de un solo año de vida), crecen en pocos meses. En cambio, la maleza ruin y espuria hay que eliminarla varias veces al año de un mismo huerto, pues se desarrolla rápidamente en cuestión de tan sólo dos o tres semanas...

administración pública; más tarde, relegado a la despreciada condición de alabardero durante muchos años y, finalmente, frustradas sus aspiraciones a dramaturgo. Ésta es, en definitiva, la [similar] vida de don Quijote: un hidalgo de mediano pasar, que aspira a reformar el mundo y hacer justicia en él, pero que se ve reiteradamente revolcado, apaleado, denostado y burlado. El ideal renacentista se va transformado en continuo “desengaño”, paradigma del sentimiento propio del Barroco.

En tanto que no se asuma la prioridad de lo esencial de los valores del espíritu sobre el materialismo, hedonismo y superficialidad, el problema estará siempre latente. La confusión y el torpe trueque de prioridad entre el fin y el medio están en la médula de esa perniciosa alteración del orden moral. Por ello mismo hace exclamar Shakespeare a Malcom estas tremendas expresiones²⁵⁷:

Las virtudes que tanto esplendor dan a los reyes: la justicia, la verdad, la templanza, la constancia, la bondad, la perseverancia, la merced, la clemencia, la piedad, la paciencia, el valor, la fortaleza, no encuentran en mí el menor gusto; pero, en cambio, siento todas y cada una de las malas pasiones, para practicarlas bajo distintas maneras. Sí, de yo alcanzar el poder, vertería en el infierno el dulce bálsamo de la concordia; sublevaría la paz universal, confundiría toda la armonía de la Tierra.

El conjunto de la chusma, como en un conjuro espontáneo, instintivo pero mancomunado, pretende doblegar al hombre honorable, al de quijotesca personalidad; pretenden, con cicatero denuedo, que el hombre honorable se doblegue a ser uno más de la masa vulgar y ramplona. O se doblega a la dictadura despótica de la vulgar ramplonería o lo degradan y someten (tras hipócrita, gazmoña y vil manipulación) al ridículo social, tras endilgarle todo tipo de difamaciones y calumnias. El arte, en esta tensa situación, aparece como consuelo pero también, al propio tiempo, como legítima y pertinente autodefensa. Por ello mismo, el poeta mexicano José Emilio Pacheco, indica²⁵⁸ lo siguiente: “Estoy convencido de que uno escribe en legítima defensa”.

La cultura debe ser el medio encauzado hacia la finalidad superior de los valores del espíritu y la educación hacia las virtudes, que facilitan la convivencia social así como la elevación del hombre hacia lo magnificante y sublime. Verdaderamente, lo magnificante y sublime se alcanza supeditando los recursos materiales al servicio de la cultura para que ésta, a su vez, ayude a propulsar las esplendentes virtudes morales y espirituales. Pero ocurre muy al contrario y de manera excesivamente

²⁵⁷ En la tragedia de Macbeth, (William Shakespeare: *Obras Completas*; págs. 199-200).

²⁵⁸ En la entrevista concedida a Antonio Lucas para el diario *El Mundo* (miércoles 21 de abril de 2010, pág. 52). En uno de los comentarios a esa entrevista, el periodista Antonio Lucas indica que: “La literatura también está en él como una forma de protesta, como una respiración insobornable”.

Al poeta José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939) se le concedió el Premio Cervantes 2009, conferido en sesión honorífica en la Universidad de Alcalá de Henares el 23 de abril del 2010.

generalizada hasta trocarse²⁵⁹ de manera desvergonzada y perniciosa. De hecho, interesa sólo la apariencia de la virtud para emplearla incluso como medio y combalache hacia la finalidad materialista del consumismo, el hedonismo y la relajada mediocridad que deriva de la “máxima rentabilidad con el mínimo esfuerzo”. Como consecuencia, todo el que adopta una postura ilusionada y comprometida hacia el crecimiento en virtudes resulta apaleado y linchado por la hipocresía de la sociedad que confiere prioridad al interés materialista. El compromiso hacia los valores superiores, auténtico mensaje del *Quijote* y de Cervantes, recibe el castigo terrible del desprecio, la marginación, la afrenta y hasta la violencia por parte de la vulgaridad que se siente ofendida, incluso herida desde aquella noble postura, porque contraviene su cobarde ramplonería. Nietzsche lo intuyó perfectamente cuando indicó lo siguiente²⁶⁰:

En este [elevado] nivel del conocimiento no hay más que dos caminos, el del santo y el del artista trágico: ambos tienen en común el que, aun poseyendo un conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia, pueden continuar viviendo sin barruntar una fisura en su visión del mundo. La náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear, ya se trate de un crear santificador, ya de un crear artístico.

En el *Libro de la Sabiduría*²⁶¹ se depura el concepto por el que incluso la más acrisolada cultura debe ser un medio al servicio de la finalidad superior de la virtud. Allí se reivindica constantemente el hecho de que la auténtica sabiduría no consiste en la mera acumulación del saber científico, filosófico o artístico, con ser todo esto excelente; más bien, consiste esencialmente en una decidida opción por la ética como fundamento vital para la existencia humana y la fraternal convivencia entre los hombres. En todo caso la acumulación del saber no debe tener otra finalidad mejor que la dignificación de la persona y el ennoblecimiento de las relaciones humanas para propiciar la convivencia en paz, libertad, respeto y progreso. Éste es el fundamento de la filosofía ética de Sócrates²⁶², Confucio y los grandes pensadores al

²⁵⁹ Se debería producir esa progresiva sucesión de ascenso cualitativo: recursos materiales → educación cultural → virtudes → sublimidad → excelsitud. Pero, en realidad, se trueca ese orden y se dispone de manera descarada en sentido inverso. La sublimidad y excelsitud no interesan; más bien originan el desprecio calculado y causan la artificiosa hilaridad a la dictatorial y ramplona vulgaridad. En todo caso la sucesión se trueca, en dirección opuesta, de este modo vil y desvergonzado: virtudes (en apariencia) → educación cultural (la mínima e indispensable → recursos materiales → soberbia hedonista (como sustitutivo de sublimidad y excelsitud).

²⁶⁰ Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*; ob. cit., pág. 248.

²⁶¹ Nos referimos a una de las partes de la *Biblia*, la que ocupa el 6º lugar en el conjunto de los *Libros sapienciales*. (1, 1-10).

²⁶² Efectivamente, para Sócrates el saber y el obrar era una misma cosa, simbiótica e indisoluble. No aceptaba un saber meramente teórico, independiente del compromiso ético, al modo como lo entendían los sofistas. Del mismo modo, y como lógico correlato ético, no admitía la música práctica sin la previa

establecer que el saber es un bien necesario, no una mera contingencia para la apariencia social o el combalache sofista. El saber es un medio al servicio de la finalidad superior de la ética por la que puede y debe el hombre elevarse hacia un plano superior de transcendencia a la que constantemente está impelido por el espíritu. De esta manera el saber cultural actúa en directo beneficio de la suprema sabiduría, al modo en que tan acertada y poéticamente se entiende²⁶³ en la *Biblia*.

Desde estas consideraciones... ¿cómo se justificaría el sentido de la estética? En todo caso su función no sería la de un mero revestimiento epidérmico de aquel binomio de sabiduría—ética. Sería bastante más, al integrarse la estética²⁶⁴ en la manera en que se muestran aquellos valores superiores, fundiéndose con ellos en su manifestación esencial: sabiduría—ética—estética.

El materialismo reduce la perspectiva trascendente del hombre. Pero como ocurre que, aun dentro de la insondable dimensión humana, existe una íntima unidad, por ello mismo la limitación materialista, puramente existencialista, no puede dar respuesta a todo un conjunto de anhelos que latén siempre de manera incontenible desde el fondo del corazón humano.

La disposición anímica de Cervantes sin duda le colocó muy cerca del alma de don Quijote y de aquí la genialidad y la fuerza con que este personaje está concebido.

La hipótesis habré de desarrollarla pormenorizadamente en un libro próximo a publicarse; de momento basta señalar la necesidad, percibida hoy unánimemente por la crítica, de que el *Quijote* no podrá nunca ser plenamente entendido sin penetrar en profundidad en los entresijos biográficos y psicológicos del autor del libro. A lo cual hay que añadir todavía otra clave interpretativa en la que parecen estar también de acuerdo todos los comentaristas, y es que el acercamiento psicológico será aún insuficiente si no lo ponemos en conexión con los condicionamientos histórico-filosóficos de la época. La vida de Cervantes se desarrolla en el tránsito entre el siglo XVI y el XVII, asistiendo en su transcurso a una profunda crisis de valores y el proceso de decadencia” que acompaña a dicha crisis.

Efectivamente, tras releer las *Obras Completas* de Cervantes y meditar sobre sus contenidos detenidamente, convergemos con esa misma apreciación. De hecho, cada vez estamos más convencidos de que, verdaderamente, “el *Quijote* no podrá

armonía del espíritu dispuesta sobre valores morales. La música debía ser, en todo caso, como un efluvio, como un efecto estético de aquella básica causa ética.

²⁶³ Dentro del conjunto de los libros sapienciales nos referimos especialmente a los *Proverbios*, *Eclesiastés*, *Sabiduría* y *Eclesiástico*.

²⁶⁴ Desde el recurso metafórico arquitectónico, sabiduría—ética conformarían el binomio básico de forma—estructura; tras ello y en un tercer estrato como de recubrimiento, la estética sería la calidad de los nobles materiales empleados y la manera de presentación esculpida de columnas, pilastras policolumnadas, capiteles, frisos, artesonados, etc.

nunca ser plenamente entendido sin penetrar en profundidad en los entresijos biográficos y psicológicos del autor del libro”; pero no ya sólo el *Quijote*, sino el resto de sus obras inducen a pensar eso mismo. Incluso la obra juvenil y primigenia de *La Galatea* nos indica, a través de aquellos fervorosos enamoramientos de sus apasionados protagonistas, que también Cervantes debió experimentar, muy probablemente, algún tipo de ferviente idilio juvenil. Por eso mismo los pastores enamorados que aparecen en *La Galatea* son, probablemente, el directo reflejo (y, en cierto modo, también un trasunto juvenil) del propio Cervantes y, por ello mismo, también un correlato inherente a su etapa de juventud.

Para efectuar una adecuada lectura de *La Galatea* es preciso enfocar su sentido desde la peculiar sensibilidad de un adolescente o un joven. Otro tipo distinto de enfoque psicológico conduce a la incompleta comprensión de tan sugestiva novela. No efectuar el esfuerzo de situarse en la mentalidad juvenil aboca a que la lectura de la novela sobre *La Galatea* resulte agobiante, pesante y hasta artificiosa.

En cuanto a la “profunda crisis de valores” cabe indicar que la propia orografía es una clara metáfora de esto. Efectivamente, tras escalar una gran cima, adviene inmediatamente la enorme depresión... Tras haberse alcanzado tan esplendorosa altura en el reinado de Felipe II, el propio rey intuía y vislumbraba ya la inminente decadencia que iba a advenir después de su reinado. De hecho ya atisbaba, al detectar la debilidad de carácter de su hijo, el notable y rápido descenso cualitativo²⁶⁵ que se iba a producir en el vasto imperio español. De todos modos, se había culminado una magnificente época en la que a España, mediante el Siglo de Oro, le cupo el supremo honor de coronar lo que Italia había iniciado con el Renacimiento.

El Quijote es una exaltación de los ideales renacentistas —la Edad de Oro, la defensa de las armas, el encomio de la dignidad humana, el loor de la libertad—, pero al mismo tiempo es un reflejo del Barroco —expresión del claroscuro, presencia del “desengaño”, protagonista del fluir temporal, espejo y vigor de la locura—, reconvirtiendo en síntesis armoniosa lo que es una dicotomía aparentemente insalvable. Así, Cervantes se convierte en caja de resonancia de una época en sí misma contradictoria, rebelándose como un asombroso paradigma de la condición humana.

Parte de la rebeldía del mensaje cervantino se genera desde el íntimo y substancial anhelo de libertad. Pocos como él conocían ese irrenunciable anhelo. Únicamente los que poseían el suficiente nivel intelectual y moral para detectar la intensidad del mensaje erasmista: René Descartes en la filosofía y pintores que, como

²⁶⁵ Este descenso cualitativo afectaba también al ámbito estético. Efectivamente, Felipe II tenía unos exquisitos gustos estéticos de muy primer orden; en cambio, su hijo meramente ocupaba el tiempo en diversiones de baja calidad, propias del vulgo.

el Greco, entendían la sublimidad y la elevación espiritual desde el libre ejercicio de la razón. Por eso sus nobles afanes, lo mismo que en Cervantes, tienden hacia la elevación espiritual.

Después de terribles vicisitudes de todo tipo; después de estar preso en Argel, ya de nuevo en España, Cervantes se ve agobiado, como asfixiado por la indiferencia y la vulgaridad que impera en el ambiente. Él ha crecido de manera notable, marcado a sangre y fuego por el dolor y su alma se ha curtido y acrisolado en el binomio de sabiduría—virtud; en cambio, en el ambiente general se acusa ya la inminente decadencia. A pesar de ello o, más bien, por directa oposición, la obra cervantina se erige hacia la idea de preconizar y reivindicar los valores morales y virtudes, pero todo ello auspiciado desde el incontenible anhelo de libertad; libertad incluso para determinar la arriesgada independencia entre fe y razón. Y eso mismo se manifiesta constantemente en su obra. Esa acertada expresión de ser “caja de resonancia” se cumple perfectamente en *El Quijote* porque en el transcurso de esta obra aparecen y todos los ambientes y desfilan los diversos tipos de personajes de su época, con su particular, diversa y hasta contrastante catadura moral. Al propio tiempo, la música, en la mayor parte de los casos, tiende a añadir y remarcar la definición expresiva de cada caso desde sus dinámicos y flexibles recursos estéticos.

La música, a la que tanto recurre como complemento expresivo, comienza a tener en su época independencia respecto a la anterior, de constante o total adscripción religiosa. No obstante, la mayor parte de los polifonistas españoles contemporáneos de Cervantes cultivan en su mayor parte la música religiosa. En Cervantes, en cambio, la mayor parte de las alusiones a la música se refieren a aspectos profanos, precisamente como signo inequívoco de su absoluta identificación con los ideales humanistas del Renacimiento.

La sana y legítima rebeldía de Cervantes lo convierte, efectivamente, en “paradigma de la condición humana” desde su más positiva dimensión ética. Autonomía, libertad, sentido crítico ante la vida y la propia jerarquía prioritaria de la conciencia son sus componentes emblemáticos. La verdad hace libres, sí, pero al propio tiempo se revelan ante ella los esclavos de la ramplonería, los laxos paniaguados que renuncian a la personalidad a cambio de un cómodo servilismo.

Cervantes denuncia que en vez de potenciar el espíritu con nobles valores, virtudes y dimensión cultural, se invierten (más bien, se pervierten) todos los afanes en la mera vanidad de aparentar. En vez de aprovechar al máximo el tiempo acopiando una formación sólida y compleja (intelectual, científica, artística...) se desperdicia el tiempo en juegos de cartas o en tertulias de bajo nivel en que se intenta aparentar lo que no se es. En vez de intentar conocerse a uno mismo, en vez de dominarse a sí

mismo²⁶⁶ para ser libre de condicionamientos de todo tipo inmoral, se pretende dominar a los demás, en todo caso desde un elegante y diplomático eufemismo, desde la apariencia de un prepotente culteranismo. En este sentido indica Francisco Brines²⁶⁷ lo siguiente:

Soy un poeta que tiene un centro originario que se va revelando en función de la escritura. Pertenezco a una tradición de poetas fatalistas. Defiendo la poesía como un misterio. Uno habla desde dentro y se asombra de lo que encierra ese decir. Eso es la revelación. La poesía es mágica en tal sentido y convierte a quien la hace en un médium de sí mismo. El papel en blanco es como un espejo al que uno se asoma para retratarse siempre, como un método de conocimiento, porque saca cosas de nosotros que desconocíamos por completo

Probablemente, hasta al mismo Cervantes le debió parecer una prodigiosa “revelación” cuando leería su propia y genial obra, especialmente *El Quijote*. En aquella sazónada lectura de su propia obra seguramente advertiría con estupor que el resultado general superaba en mucho el planteamiento inicial. Advertiría el inmenso, desbordante e ilimitado poder con que la intuición había operado misteriosamente en su creatividad. Por ello experimentaría aquel intenso sentimiento que Francisco Brines define como el misterioso hecho de ser “médium de sí mismo” cuando el poeta efectúa, volando sobre las alas de la inspiración y la intuición, la creatividad poética.

Referido a Jerome David Salinger indicaba Alejandro Gándara las siguientes consideraciones²⁶⁸:

La impresión es que consideraba la literatura y la vida dentro del mismo género: el misterio en sí. En esto quizá tuviera un toque de los antiguos: la verdadera sabiduría consiste en distinguir lo que podemos saber de aquello que jamás llegaremos a conocer. He aquí al sabio. Pues el caso es que Salinger creía que la literatura y la vida formaban parte de lo que jamás llegamos a conocer. Eran su misterio, y parece que prefirió vivir con eso.

En esa misma línea de sorpresa ante el resultado genial de su propia obra advertiría el propio Cervantes que incluso para él mismo regía aquello que acertadamente expresaba Florencio Sevilla (y que anteriormente hemos indicado), esto es, el hecho de ser su obra “todo un enigma en muchos sentidos, a la vez que un

²⁶⁶ Parece como si en el ambiente general apareciera la consigna de esta manera: Como no tengo denuedo para dominarme a mí mismo, porque tengo excesiva pereza y cobardía para ello y desproporcionado miedo para contactar con mi conciencia... ¿qué haré...? ¡Ya lo tengo claro! ¡Intentaré dominar a los demás, tanto con mayor ahínco cuanto mayor nivel de nobleza o magnanimidad advierta yo en el prójimo! Además, si lo consigo, todos pensarán: “A éste hay que tenerle miedo porque, si no... ¡mira como se las gasta!”.

²⁶⁷ Entrevista concedida a Antonio Lucas para el periódico *El Mundo*, 31 de enero de 2010, pág. 46.

²⁶⁸ En su artículo publicado en el periódico *El Mundo*, 29 de enero de 2010, pág. 55.

verdadero desafío crítico acaso imposible de superar”. Probablemente, si el propio Cervantes hubiera asumido (tras su conclusión), de manera voluntaria o impuesta, la tarea analítica sobre su propia obra de *El Quijote*, hubiera detectado, con singular pasmo, que la diversidad de vertientes de todo tipo que desde ella se abren son, verdaderamente, inconmensurables e inagotables...En este sentido cabe comentar brevemente las consideraciones que Jean Canavaggio y Francisco Rico efectúan sobre el ilustre hispanista y relevante especialista cervantino Anthony J. Close²⁶⁹ cuando indican²⁷⁰ lo siguiente:

El libro de 1978 que dedicó a la recepción del Quijote *The Romantic Approach to “Don Quixote”* marcó una fecunda etapa en la larga tradición del cervantismo. En él hacía suya la lectura de la obra que prevaleció en los siglos XVII y XVIII y que respondía a la teoría y la práctica del propio Cervantes: El Quijote es una obra destinada a provocar la risa, en especial a través de la parodia y la sátira de los libros de caballerías, y está perfectamente de acuerdo con la doctrina (neo)clásica²⁷¹ de los géneros, en cuyo marco se clasifica como poema épico en prosa, de índole cómico-burlesca. Por otra parte, y con mayor detención, [posteriormente] explicaba como los románticos alemanes de principios del siglo XIX iniciaron un [notable] cambio de rumbo en la comprensión de la novela. A partir de una idealización del protagonista, la aventura del caballero manchego se convirtió en una odisea simbólica, cargada de un significado trascendental.

Se aprecia aquí netamente una creciente valoración progresiva por la que se supera aquella inveterada concepción de mera comicidad para ir advirtiendo paulatinamente en *El Quijote* unos conceptos que progresan cualitativamente hasta alzarse a un área superior “cargada de un significado trascendental”, como muy bien indican estos dos comentaristas. También es muy significativa la apreciación de “odisea simbólica” que aquí mismo se realiza. Nada menos que este concepto nos

²⁶⁹ Anthony J. Close (1937-2010) fallecido el 18-09-2010. Emilio Martínez Molina indica (en el periódico *El País* (martes 21 de septiembre de 2010, pág. 45) que Anthony J. Close fue un cervantista de enorme prestigio siendo uno de los más brillantes representantes del hispanismo en la Gran Bretaña. Trabajó intensamente en campos como la historia de las ideas, la estética y teoría literaria y la literatura española del Siglo de Oro. No sólo se ocupó de Cervantes, sino también de Garcilaso, Mateo Alemán, Tirso de Molina, etc. Emilio Martínez Molina encomia notablemente a Anthony J. Close e indica de él lo siguiente:

En 1978 publicó *La concepción romántica del Quijote*, en la traducción de [la Editorial] *Crítica*, que sacudió los cimientos de los estudios cervantinos. A partir de entonces nadie ha podido permanecer indiferente a su enfoque. No sólo porque era un perspicaz y certero análisis de la interpretación del *Quijote* predominante hoy en día, lo que lo convierte en un mito que cobra vida con independencia del texto de Cervantes, sino que nos obliga [además] a replantearnos el papel del lector y de la crítica en la interpretación de la obra literaria [cervantina].

²⁷⁰ Publicado en el periódico *El País* (martes 21 de septiembre de 2010, pág. 45).

Jean Canavaggio es un notable cervantista francés y actualmente catedrático de la Universidad de París, Sorbona X. Francisco Rico es, por su parte, catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona.

²⁷¹ Respetamos la aposición de este paréntesis, tal cual lo hemos extractado desde el correspondiente artículo del autor.

acerca directamente a aquella superioridad que Aristóteles advierte en la epopeya, incluso sobre la propia tragedia; de hecho, claramente lo manifiesta así Aristóteles mediante los siguientes términos²⁷²: “Se afirma que la epopeya se dirige a un público culto, que no necesita para nada la gesticulación, mientras que la tragedia va dirigida a un público inferior”.

Es un hecho indudable el que precisamente cuanta mayor carga de tensión y emotividad posee la obra literaria, tanto más se aviene a la simbiosis con un tipo de música de mayor calado sentimental. La mayor parte de las tragedias de Shakespeare han dado pábulo a la inspiración de insignes óperas en el mundo de la música. En el caso de Cervantes también es innumerable el panorama de la creatividad musical producido sobre los contenidos de sus *Obras Completas*.

II. 3.3.3. ENALTECIMIENTO DE LA MUJER EN LA OBRA CERVANTINA

Tras el sentido de la galantería y respeto que muestra el hombre hacia la mujer se guarece el amor propio y el honor²⁷³, un honor que resplandece pero que inevitablemente se dispone sobre la mujer en el ámbito sentimental. Federico de Mendizábal lo describe²⁷⁴ magistralmente en su novela *El honor de todos*²⁷⁵. La mujer

²⁷² Aristóteles: *Sobre lo sublime y Poética*; traducc. de José Alsina Clota; ob. cit., pág. 323.

La epopeya (con los notables precedentes de Homero en la *Ilíada* y, sobre todo, de la *Odisea*) urde una compleja trama de sucesivos episodios que, de manera independiente (según afirma el propio Aristóteles) puede definir alguno de ellos en el desenlace fatal de la tragedia. Pero en su conjunto la epopeya se constituye mediante una trama más basta y superior; en cambio, sobre la tragedia, de más lacónica extensión, se intuye y atisba bien pronto, desde una relativa inminencia, el inevitable desenlace fatal. En este sentido, incluso la *Eneida* de Virgilio y la propia *Divina Comedia* de Dante pueden ser consideradas como epopeyas. La *Eneida*, aun dentro de su enorme y constante tensión, conduce a un final victorioso, lejos de aquella fatídica finalidad principal de la tragedia. La *Divina Comedia*, por su parte, muestra una progresiva gradación ascendente, también hacia un tipo de victoriosa resolución final, aunque del excelso nivel celestial.

²⁷³ El concepto del honor, en cuanto a la relación sentimental hombre—mujer, afecta directamente a la generación de la prole. Así pues, gran parte del embeleso y candor que manifiesta el hombre hacia la mujer por el conducto del cortejo y la galantería, además de la ilusión del goce carnal implica también la ilusión de ser padre, precisamente desde la función indispensable y generadora de la mujer.

²⁷⁴ Aun dentro de esa dimensión idealizante sobre la mujer, Mendizábal muestra, sin recato ni cortapisa alguna, toda una inmensa gama de actitudes morales en la figura femenina por la que oscila una enorme gama de muy diversos tipos, desde la más magnificante y candorosa imagen, recatada, discreta y cubierta de virtudes a la manera cervantina, hasta aquella otra que, con ella y en su alocado vértigo, puede arrastrar incluso al hombre honorable al más negro abismo de la desesperación... Con ello se aprecia, sin ningún tipo de menoscabo, el hondo y crudo realismo de Mendizábal que retrata con ello, a modo de un directo filme documental, la propia vida en toda su patética y cruda verosimilitud.

²⁷⁵ La novela titulada *El honor de todos* aparece en el conjunto de *Seis matrimonios en crisis* (entre las págs. 11-60 de la obra publicada por Ediciones Técnicas, S.A. de Madrid). Con este título genérico se contienen en esta obra seis novelas ejemplares de Federico de Mendizábal.

no sólo es el esencial honor²⁷⁶ del hombre que comparte con ella la vida sino, además, el de toda su propia familia: sus propios padres y hermanos.

De manera similar a Cervantes, también en Mendizábal lo mismo que en la mayoría de los literatos que tienden hacia la directriz clásica, se rinde un constante culto a la figura de la mujer. Ésta es, generalmente, el centro motivador de la mayor parte de su obra y, especialmente en ella, se centra el referente directo de la cuestión amorosa. La mujer aparece generalmente idealizada y plena de admirables virtudes. En torno a ella se muestra un tipo de galantería por la que el hombre enaltece su más sublime aspiración: la de depositar, como una sublime ofrenda, sus afanes amorosos en la mujer y expandir en ella la esplendorosa vida desde su ser y su entorno afectivo. Pero, en realidad, ese culto hacia la figura de la mujer es la culminación del amor del hombre a sí mismo y la coronación intuida de sus más nobles anhelos. Pero, incluso muy por encima de esto, Schopenhauer atisba e intuye el poderosísimo dictamen de la propia ley natural, biológica, de la especie. Por ello mismo indica lo siguiente:

El deseo amoroso que los poetas de todos los tiempos se esfuerzan por expresar con mil formas, sin agotar nunca el asunto, ni siquiera igualarlo; ese deseo que une a la posesión de cierta mujer la idea de una felicidad infinita y un dolor inexpresable al pensamiento de no poder conseguirla. Ese deseo y ese dolor amorosos no pueden tener por principio las necesidades de un individuo efímero; ese deseo es el suspiro del genio de la especie, quien, para realizar sus propósitos, ve una ocasión única que aprovechar o perder, y exhala hondos gemidos.

Sólo la especie tiene una vida sin fin; ella sola es capaz de satisfacciones y dolores infinitos. Pero se encuentran estos fines, aprisionados y cautivos, dentro del mezquino pecho de un mortal. ¡Qué tiene de extraño, cuando ese pecho parece estallar y no puede encontrar ninguna expresión que muestre el presentimiento de voluptuosidad o de pena infinitas que le invade! Éste es el asunto de toda poesía erótica de género elevado, de esas metáforas trascendentes que se ciernen muy por encima de las cosas terrenas.

El hombre tiende hacia el amor; pero un amor que parte desde sí mismo y extiende la necesidad de completarlo con la deleitable adición íntima, cuerpo-alma, con la mujer amada, en tanto que ésta es verdaderamente amable. El imperativo de la ley biológica de la especie y el fuego inextinguible del sentimiento se unen misteriosamente en el corazón y el pecho del hombre cuando se enamora de la mujer. Por ello mismo, comprendiendo aquella amorosa pasión quijotesca, indica Ortega²⁷⁷ lo siguiente:

²⁷⁶ En el mundo occidental se ha distendido notablemente este concepto; no obstante, en el mundo de la cultura musulmana y en el de otras culturas permanece vigente, quizá en el otro extremo, de manera dictatorial, obsesiva y exagerada...

²⁷⁷ *Estudios sobre el amor*, ob. cit., pág. 81.

En ella, a la postre, se reconoce que el hombre sólo ama lo amable, lo digno de ser amado. Más no habiéndolo —a lo que parece— en realidad, tiene que imaginarlo. Esas perfecciones fantaseadas son las que suscitan el amor. Es muy fácil calificar de ilusorias las cosas excelentes. Pero quien lo hace olvida plantearse el problema que entonces resulta. Si esas cosas excelentes no existen, ¿cómo venimos a noticia de ellas? Si no hay en la mujer real motivos suficientes para provocar la exaltación amorosa, ¿en qué inexistente *ville d'eaux* hemos conocido a la mujer imaginaria capaz de enardecernos?

La expresión de que “no habiendo lo digno de ser amado, tiene que imaginarlo” es de una terrible realidad y supone un tremendo problema psíquico. Cervantes lo establece de manera cruda (aunque disimulado desde el matiz cómico, lo cual lo realza a una mayor e irónica crudeza...) entre el amor desmedido y desmedido de Don Quijote y la enorme vulgaridad de Dulcinea. Especialmente acontece esto también en el hombre que, contra la opinión ramplona del vulgo, suele ser bastante más idealista²⁷⁸ que la mujer, toda vez que particularmente denodado en cuestión de amores. Tras la amarga experiencia de haber idealizado a quien no lo merecía, el hombre se aferra, como a una vivencia colateral y virtual, a lo que debía haber sido la mujer amada. El espíritu del hombre, de manera inconsciente, “se niega” a abandonar aquella imagen idealizada de la mujer amada que tanto le deleitaba. Con ello se da la paradoja de que vive dolorido imaginando un amor deleitable. De modo paralelo (y con grave perjuicio para su psiquismo) dispone, de manera paralela e inevitable, dos visiones, dos consideraciones simultáneas y constantes, como dos módulos paralelos: la triste y fatal realidad de lo que es junto al módulo colateral de lo que debiera haber sido. Por ello mismo indica Ortega²⁷⁹ lo siguiente:

Un amor pleno, que haya nacido en la raíz de la persona, no puede verosímilmente morir. Va inserto por siempre en el alma sensible. Las circunstancias por ejemplo, la lejanía— podrán impedir su necesaria nutrición²⁸⁰, y entonces ese amor perderá volumen, se convertirá en un hilillo sentimental,

²⁷⁸ Idem, pág. 173. Efectivamente, así lo considera Ortega con aquella visión certera que lo caracteriza, cuando expresa lo siguiente:

El hombre tiende siempre más a lo extraordinario; por lo menos sueña con la aventura y el cambio, con situaciones tensas, difíciles, originales. La mujer, por el contrario, siente una fruición verdaderamente extraña por la cotidianeidad. Se arrellana en el hábito inveterado y, como pueda, hará de hoy un ayer.

²⁷⁹ Idem, págs. 88-89.

²⁸⁰ En la expresión “impedir su necesaria nutrición” detectamos aquel aspecto descolante que, verdaderamente, reafirma la enorme magistralidad de Ortega y Gasset. Efectivamente, con esta expresión alude, aunque de manera muy eufémica, a la relación sexual. Y el caso es que considera ésta como mera “nutrición” ya que, verdaderamente, el *corpus* esencial del amor lo constituye el sentimiento espiritual. Y tiene plena razón al conceptuarlo así ya que, el acto sexual también se da en todos los animales y en ninguno de ellos (ni siquiera en aquellos de categoría intelectual superior) se manifiesta ni el menor rasgo de lo que entendemos como conjunto de sentimientos e ilusiones.

breve vena de emoción que seguirá manando en el subsuelo de la conciencia. Pero no morirá: su calidad sentimental perdura intacta. En ese fondo radical, la persona que amó se sigue sintiendo absolutamente adscrita a la amada. El azar podrá llevarla de aquí para allá en el espacio físico y en el social. No importa: ella seguirá estando junto a quien ama. Éste es el síntoma supremo del verdadero amor: estar al lado de lo amado, en un contacto y proximidad más profundos que los espaciales.

En Cervantes es la figura femenina el punto convergente y objetivo de todo aquel cúmulo de valores morales. Hacia ella se canalizan, concretizándose en la belleza de su figura humana, los más nobles afanes del hombre. Ella es el conducto real sobre el que se proyectan las ilusiones y se fraguan los más deleitables anhelos. Y esos deleitables anhelos hacia la mujer son de mayor calado cuando se establecen en un hombre de singular capacidad creativa. Precisamente esa capacidad creativa suele tener como acicate o móvil temático el pensamiento y la ilusión de la mujer amada. Todo ello lo detecta magistralmente Ortega en esta obra²⁸¹: *Estudios sobre el amor*.

Ortega y Gasset muestra en su admirable obra *Estudios sobre el amor* un positivo concepto sobre la mujer. Esta obra, en la que se aprecia la enorme influencia de aquel mismo concepto (reconocido allí por el propio Ortega) que sobre la mujer muestra Dante en la *Divina Comedia*, supone un serio intento por abordar el complejo fenómeno del amor desde el esencial ámbito sentimental. Uno y otro, Dante desde la genial finura poética y Ortega desde la densa introspección psicológica, aportan una admirable aproximación sobre esta cuestión de tan transcendental importancia y sobre la que, asombrosamente, existe tan enorme ignorancia (una ignorancia que, en todo caso, deriva desde la propia e intensa complejidad del asunto amoroso entre la pareja humana). Cervantes parece la admirable síntesis conciliadora de ambas tendencias: la expresión poética que parece emanar en algunos contextos del propio Dante y la intensidad psicológica por la que parece anticiparse a Ortega, especialmente en su obra²⁸² *Estudios sobre el amor*. En todo caso la intencionalidad, tanto de Dante como

²⁸¹ Por ello mismo, si no fuera porque se alargaría en exceso esta Introducción, procederíamos de buen gusto a efectuar sucintos comentarios sobre esta singular obra de Ortega en la que se descubren insospechados aspectos que, en muchos casos, son inéditos en su tratamiento, como el propio Ortega manifiesta, sin falsa modestia, a principio de esta obra. Y ello bien valdría la pena, precisamente por la inusual hondura con que enfoca Ortega el sublime asunto del amor entre hombre-mujer. Porque, en realidad, ¿no es éste el poderosísimo *leit-motiv* que anima al Quijote en todo momento, esto es, el de ser digno de su amada Dulcinea?

²⁸² Uno de los puntos singulares en que se establece esa sintonía dentro del ámbito psicológico entre Cervantes y Ortega parece mostrarse en el siguiente contexto en que este autor indica (*Estudios sobre el amor*, ob. cit., págs. 30-32) las siguientes expresiones:

¡Más exigente! A mi juicio, es ésta la suprema misión de la mujer sobre la Tierra: exigir, exigir la perfección del hombre. Se acerca a ella el varón, buscando ser el preferido; a este fin procura, desde luego, recoger en un haz lo mejor de su persona para presentarlo a la bella juzgadora. (30).

de Ortega apunta, de manera sintónica, en aquella misma directriz optimizada que sobre la mujer establece Cervantes en sus *Obras Completas*, pero muy especialmente en su obra capital: *El Quijote*.

El criterio del Ortega sobre la figura de la mujer se enfoca desde una consideración superior y abstracta. Aparece su visión de manera positiva, superando así aquel tipo de particularidad con la que la atisba Schopenhauer por la que, precisamente desde esa puntual visión de concreción particular, el filósofo alemán cae ineludiblemente en el ámbito de la misoginia; pero no ya sólo de la misoginia, sino también, por inevitable extensión, en el de la misantropía en diversos contextos de su obra. Ortega, en cambio, atiende al caso de la relación amorosa hombre—mujer desde un ámbito superior y de un marcado idealismo, como indicando lo que debiera de ser. Por ello mismo su visión sintoniza directamente con el mismo modo de consideración del propio Cervantes y, por extensión lógica, con el fulgurante idealismo de Don Quijote. Por ello mismo indica en su obra lo siguiente:

Todos los progresos que el hombre con su obra consigue son parciales, adjetivos, tangentes a la esfera íntima de la vida. Por el contrario, un modo superior de perfección femenina es un progreso integral de la vida y como el germen de una nueva humanidad. De ahí el anhelo infinito, la ilusión incendiada que los hombres mejores han sentido cuando sesgó su existencia una mujer esencial. Si contemplamos al trasluz lo que han escrito, lo que han pintado, lo que han legislado, descubrimos en la filigrana un tenue perfil transeúnte, de dama gentil.

Ya hemos indicado de manera reiterada que gran parte de la producción artística está directamente inspirada en la figura de la mujer y los sublimes anhelos que ella suscita sobre el hombre. La figura de Beatriz en la *Divina Comedia* es, entre otros muchos casos, un singular paradigma de este hecho.

A modo de meta sublime, de ejemplar y prototipo actúa ese delicado perfil sobre toda una sociedad, elevando, mediante la atracción encantadora que ejerce la mujer, el nivel moral del tipo [de] hombre. (32).

Al ser la mujer la que acarrea en mayor medida la generación de nuevos seres, es a ella, también, en realidad, a la que le atañe mayormente (aunque de manera bastante intuitiva) la oportuna selección del hombre. Ortega viene a indicar, en esta misma obra, que en el aspecto puramente biológico (e independientemente de otros tipos de criterio de selección que atañen ya al orden de la afinidad cultural, espiritual o meramente a la conveniencia crematística) es la mujer la que escoge al hombre, y no al revés. Tras una honda mirada de la mujer hacia el hombre advierte éste que aquélla le llama para el fin supremo de la procreación; pero, en realidad, no procede de ella misma esa llamada: es el genio de la especie (en expresión Ortega) el que, con irreprímible fuerza, inicia aquel proceso biológico, puramente desde la “genética” mirada inicial.

II. 3.3.3.1. LAS MUJERES EN EL QUIJOTE. Artículo de Elvira Ontañón.

La mujer es el constante y directo referente de la mayor parte de las acciones que se muestran en las *Obras Completas* de Cervantes; hacia ella y en su homenaje se inducen, de manera indefectible, todas las acciones del héroe en tanto que procura la admiración de su dama hacia su persona. Por ello recabamos el testimonio de una mujer en tanto que divisa y contempla la estética literaria cervantina del *Quijote* precisamente desde la condición específica y psicológica del hecho de ser mujer, declarado así por la propia autora en el desarrollo de su correspondiente artículo²⁸³.

Básicamente somos personas. Pero sobre esa categoría substancial aparece el condicionamiento disyuntivo de ser hombre o ser mujer. El hecho es determinante no como persona, sino desde el distinto enfoque o el matiz diferencial psicológico con que se aprecia un mismo asunto. En esencia, los miembros anatómicos, el cerebro y el organismo (con su funcionamiento) son similares entre hombre y mujer. Pero la diferencia en la configuración anatómica (altura, peso, formas fisonómicas, complexión física, sexualidad...) indican claramente las notables diferencias. Y estas diferencias se manifiestan también en el modo de exteriorizar los sentimientos o, cuanto menos, en sus peculiares matizaciones. Por ello la sensibilidad, sin presuponer que sea mejor o peor en cada caso, es también diferente, y se muestra con matices distintos entre el hombre y la mujer.

El Quijote [fue] escrito en la madurez, en medio de circunstancias adversas. A pesar de ello el autor quiso hacer —y lo logró cumplidamente— un relato entretenido, “de aventuras”, pero está tan lleno de matices, ironía, bondad, idealismo y profundo conocimiento del alma humana, y al mismo tiempo refleja con tanta precisión la realidad de España de su tiempo, que *El Quijote* se ha convertido en una de las cumbres de la Literatura Universal y es al mismo tiempo una valiosa fuente de datos para conocer la sociedad y la historia del Siglo de Oro español. [...]

A lo largo de la obra de Cervantes se percibe que las mujeres desempeñan un papel singular. No exclusivamente por el protagonismo o por el papel que tengan en la trama, sino por la admiración y la delicadeza que muestra el autor hacia ellas; unas son fieles, otras valerosas o discretas. Casi todas poseen una belleza singular, son capaces de perdonar ofensas o de arrostrar peligros.

²⁸³ El artículo “Las mujeres en *El Quijote*” está insertado en la publicación *La Cibeles-Revista* para las mujeres madrileñas, N° 5/2005, págs. 29-31.

Respecto a los extractos que efectuamos desde este artículo de Elvira Ontañón (dada su brevedad), no reseñamos la página correspondiente.

Elvira Ontañón es escritora. Es presidenta de la Corporación de Antiguos Alumnos de la Institución Libre de Enseñanza.

Efectivamente, ya hemos insistido en el hecho de la enorme variedad de ambientes diversos y personajes tan contrastantes que aparecen en *El Quijote*. Por ello mismo, en un principio, calificamos la obra como un inmenso calidoscopio o un portentoso poliedro esférico.

En cuanto al tratamiento de la figura femenina cabe indicar que Cervantes muestra hacia ella, de manera constante, exquisito candor y absoluta delicadeza. Es cierto que en algunos casos puede parecer bastante exagerada esa veneración cervantina hacia la mujer; pero, en realidad, no lo es tanto si se advierte (ahondando en más sutiles intensidades psicológicas) que en el trasfondo del hombre subyace un inmenso amor a sí mismo y hacia la plenitud personal que sólo puede lograrse con la íntima adición de la figura femenina. La plenitud y absoluta complexión personal sólo se logra mediante la total adhesión, a modo de íntima fusión física y espiritual, con la incorporación de la mujer amada. En el fondo de esa veneración de la mujer está la esencial aspiración de la propia autorrealización masculina. Todo lo que enaltece a la mujer redundando en directo beneficio del honor del hombre; por ello mismo la infidelidad de la mujer se considera un directo atentado al honor y prácticamente un crimen; y el honor es, tanto como la propia vida, lo máspreciado de la persona. Cabe valorar sobre todo esto lo que con finísima sutileza intuye Schopenhauer; por ello mismo indica²⁸⁴:

El amor es la estratagema de la que se vale la naturaleza para conseguir su fin: la creación de un nuevo ser determinado. [...] El único fin verdadero, el fin real de toda unión amorosa, es engendrar un hijo, aunque los amantes no sospechen las secretas intenciones de la naturaleza.

Tras estas consideraciones podemos atender a tres sucesivos niveles que se detectan desde un enfoque desde el sutil plano psicológico:

1. Atracción constante de Cervantes hacia la figura femenina cuyas referencias aparecen, generalmente, cubiertas de candor y de embeleso.
2. Tras ello advertimos la fuerza interior irrefrenable (ejercida por la inflexible ley natural de la especie) la cual, para su completa²⁸⁵ autorrealización, impele al hombre a conseguir la unión íntima, psicofísica, con la mujer.

²⁸⁴ Arthur Schopenhauer: *Los dolores del mundo*; ob.cit., pág. 84.

²⁸⁵ También indica Schopenhauer, en esta misma obra, (pág. 87), las siguientes consideraciones en orden a la necesidad de la complementación y trascendencia (al menos en el orden físico y la continuidad en la prole) que la persona anhela mediante la unión íntima con el otro sexo:

Cada individuo encuentra su complemento natural en un individuo del otro sexo, que representa la porción que le falta y que necesita, que le es indispensable para alcanzar un tipo completo.

En todo caso, la expresión de que “le falta y necesita” se refiere al nivel superior de la especie que funciona desde la dualidad hombre-mujer, aunque se segrega, individuo a individuo, en la personalidad específica de cada cual.

3. Pero ahondando más, desde la referencia de Schopenhauer, advertimos un ámbito psicológico más sutil y profundo, aquél en que se entrelazan en una misteriosa intersección la pasión amorosa y el irrefrenable imperativo físico de la ley de la especie, dispuesta de manera coercitiva por la naturaleza.

Entre la postura de Cervantes, que generaliza y extiende las preclaras virtudes prácticamente sobre todas las mujeres, y la posición de Schopenhauer en que las llega a deleznar y hasta denostar de manera cruda y desconsiderada, se establece una extremada distancia. Probablemente el enfoque que efectúa Ortega y Gasset (en su obra, *Estudios sobre el amor*) constituya un razonable término medio pero incompleto, dada la inmensa e inabarcable complejidad del asunto que, por otra parte, está tan poco estudiado (según expresión del propio Ortega en esa misma obra).

No vamos aquí, desde una atrevida y aventurada intención de juez de paz, a intentar establecer un supuesto término medio de equilibrio entre aquellas extremadas y distantes posturas. En todo caso cabe considerar que esa generalizada complacencia y hasta fascinación de Cervantes hacia la figura femenina tiene más de intencionalidad didáctica e idealización moral que de realista objetividad; de hecho, no se correspondería directamente con la observación práctica y consuetudinaria de un hombre de tal enorme inteligencia como el genial autor alcalaíno. De todos modos Cervantes prefiere adoptar una postura simbólica positiva, incidiendo en preconizar e inducir a la moral más que en denostar lo peyorativo. Por su parte, Schopenhauer probablemente estaría mediatizado, condicionado por sus particulares experiencias que, por lo que se ve, debieron ser bastante negativas... No obstante, si se sabe cibar en su obra (especialmente en *El mundo como voluntad y representación*²⁸⁶), que es, probablemente su mayor aportación filosófica y la de mayor calado y más coherente equilibrio y se selecciona de allí lo más sazonado, se extraen aspectos de muy especial interés en su obra filosófica²⁸⁷.

En realidad, la unión psicofísica con la mujer, además de constituir la compleción humana del hombre, es su primer paso hacia la extensión social. La vocación social de la persona humana, plenamente natural, tiene su esencial génesis en la extensión mutua de hombre—mujer.

²⁸⁶ Un mérito añadido en esta obra filosófica de tan descomunal valor, especialmente en su dimensión prioritaria epistemológica, es que se muestra exenta de aquellos componentes de misoginia que, con reiterada prodigalidad, aparecen en el conjunto de las obras menores de este genial filósofo alemán.

²⁸⁷ En realidad, todas las demás obras, (incluida *Parerga y Paralipómena*, que es de considerable intensidad y notable extensión), no son sino meros reflejos de su obra capital: *El mundo como voluntad y representación*. Ésta posee un riguroso tratamiento de método y sistema y una ordenada distribución de los contenidos temáticos. Por su riguroso tratamiento científico se eleva muy por encima de la dimensión de miscelánea de las demás y llega a constituir un tratado filosófico de primera magnitud, con fundamental aportación a la epistemología. Además, este riguroso tratamiento de la epistemología (junto a la excelente obra de Hegel) supone un portentoso servicio a la filosofía, toda vez que implica un valioso enlace desde la gnoseología de Immanuel Kant.

En estas novelitas cervantinas, unas de misterio, otras de enredo, alguna psicológica o picaresca, las pasiones humanas se reflejan con fuerza y belleza; en ellas encontramos las grandes constantes del alma: amor, celos, ambiciones, lealtad, y son las mujeres de modo especial quienes representan estos valores, adornados de gracia y belleza.

Coincidimos completamente con lo que también aprecia aquí Elvira Ontañón: la exaltación de la mujer como ejemplo de virtudes y aspiración anhelante del hombre. No obstante, tanto en el párrafo anterior como en aquellos tres puntos que recién hemos indicado, se pretende mostrar la diferencia entre lo que se preconiza y la realidad objetiva y fáctica que se detecta tan a diario.

La capacidad creadora del autor se muestra en las historias narradas por terceras personas, como en el caso de Marcela y Crisóstomo²⁸⁸, en cuyo desenlace interviene Don Quijote de modo directo.

Sobre este caso de Marcela y Grisóstomo cabe establecer la correlación con la historia de muerte natural de los Amantes de Teruel, más completa en su sentido trágico porque en la ciudad turolense, verdaderamente, ambos amantes fenecieron de amor. Este asunto no es puramente novelesco, pues todos los indicios documentales (que, según parece, son bastante fidedignos) apuntan a que, efectivamente, fue un hecho que acaeció realmente en la transición de los siglos XII-XIII²⁸⁹.

Las historias de amor que se van intercalando en *El Quijote* muestran las acerbadas penas de los enamorados, (generalmente incomprendidas por el vulgo), expuestas en su lacerante tensión, mantenida día a día, como generalmente ocurre, salvo en aquellos casos en que se precipita el desenlace por infortunadas acciones de desorbitada y rastrera violencia.

El desenlace trágico es un recurso manido y constante en Shakespeare. La muerte, en cambio, se manifiesta en Cervantes según la sufrida manera que preconiza Schopenhauer, con esa “negación de la voluntad”, lo que supone la heroica aceptación del morir día a día, acuciado por el terrible sufrimiento en que parece que la persona, especialmente el sincero y ferviente enamorado, se asfixia de dolor... De tal manera, cuando llega la muerte real, física, no es ésta, en comparación con el inmenso dolor

²⁸⁸ Por un despiste o error de linotipia se indica aquí “Crisóstomo”; el caso es que más adelante, se indica correctamente “Grisóstomo”, tan cual aparece en la obra cervantina.

²⁸⁹ En la obra de José Luís Sotoa (*Los amantes de Teruel*; Zaragoza, Editorial Librería General, 1979, pág. 12) se indica lo siguiente:

“...se decidió enterrar juntos a los dos amantes que tan desdichados habían sido en vida. Sucedió este infausto acontecimiento en 1217, siendo juez de Teruel don Domingo Celada”.

sufrido, más que un instante anodino (como diría Ortega), salvo casos excepcionales como el de los Amantes de Teruel.

El entusiasmo de Cervantes crece en la presentación de las heroínas de los relatos paralelos, que cobran realidad y se incorporan a la línea argumental. En primer lugar hay que distinguir a las mujeres reales —que no suelen alcanzar las mismas cimas de perfección— de las protagonistas o heroínas de los relatos, aunque éstas también adquieren realidad y tomen parte de la trama.

Un valor añadido, de enorme importancia, es que *El Quijote* desarrolla sus diversos episodios en la época contemporánea del propio Cervantes. Ésta es otra de las genialidades de su autor puesto que con ello se adelanta casi tres siglos a aquella tendencia literaria por la que el autor tomará como argumento asuntos de su propia época en las tendencias del realismo, naturalismo y verismo. Ciertamente, en el caso de Cervantes los asuntos son imaginarios; pero ya es un hecho muy significativo de admirable modernidad el que todos los ambientes, los personajes y los lugares en que se enmarca la acción son de la propia época²⁹⁰ cervantina. Por ello mismo no nos extrañaría (aunque siempre será difícil o utópico en su averiguación) que muchos de sus personajes fueran obtenidos directamente de la propia realidad, tras cambiarles convenientemente el nombre, variar el lugar y modificar los correspondientes ambientes sociales.

En primer lugar la pastora Marcela. Esta historia tiene un estilo casi cinematográfico: empieza por el desenlace, como en un “flash-back”, y se va desarrollando el hilo de la historia a través del relato de unos cabreros, que acogen a Don Quijote y Sancho. Marcela es una mujer libre, independiente, que no desea el matrimonio ni le interesa el amor. Al no atender las súplicas del enamorado Crisóstomo, pastor estudiante de buena familia que acaba muriendo de amores, se considera que ella es la responsable cruel del trágico fin del joven, cosa que tiene alterada a la comarca. La escena final es de gran efectismo.

Otro de los rasgos de asombrosa modernidad que aparecen en *El Quijote* (aparte de la aludida contemporaneidad y el sufrimiento aceptado pacientemente) es ese admirable componente por el que se superponen relatos de enamorados (mostrados también desde ambientaciones de la propia época cervantina) a lo que se añade el sugestivo interés con el que se encuadran, intercalados con pleno sentido de la oportunidad y sin entorpecer las andaduras de la singular pareja manchega. Es genial

²⁹⁰ El hecho de la pertenencia de los ambientes relatados en *El Quijote* a la propia época de Cervantes se detecta con facilidad; pero, obviamente, con mayor claridad por parte de las persona que han meditado intensamente sobre la obra; por eso mismo Ángel Lasanta, en su artículo “Por qué leer *El Quijote*” (artículo citado, pág. 5), indica lo siguiente:

El Quijote ofrece una completa visión panorámica de la sociedad española del siglo de oro. ¡Cómo se vislumbra toda la realidad en aquellos caminos polvorientos de La Mancha recorridos por don Quijote y Sancho Panza!, decía el novelista francés Stendhal.

la manera paralela y simultánea en que se muestran las andaduras de la peculiar pareja, alternadas con aquellas historias de apasionados amantes dispuestas con tan crudo y trepidante realismo.

Cuántos²⁹¹ motivos de reflexión proporcionan los relatos de este grupo de mujeres que presenta Cervantes en *El Quijote*: realidad y apariencia, circunstancias y actitudes, reacciones emocionales y respuestas éticas. Y siempre el sueño y la realidad que son dos de las grandes constantes del *Quijote*.

También la manera en que se intercalan “el sueño y la realidad” y el otro plano próximo en que se confronta de manera tensa “lo que es” en la cruda realidad fáctica frente a “lo que debiera ser” de manera ideal, constituyen dos factores que añaden singularidad a esta prodigiosa obra cervantina del *Quijote*. Quizá ese tremendo choque frontal entre la anhelada idealidad y la fáctica vulgaridad sea uno de los aspectos medulares, esenciales del *Quijote*. De hecho, esa anhelada idealidad ya se muestra plenamente en la obra de juventud, *La Galatea*; pero allí funciona ésta únicamente como directo reflejo estético de los ardores vehementes de juventud; en cambio, *El Quijote* es el doloroso crisol que ha aquilatado positivamente hacia la ética las experiencias de dolor y zozobra de la propia vida de Cervantes.

II.3.3.3.2. Algunas referencias cervantinas de Soledad Puértolas

Soledad Puértolas, en una entrevista concedida al periódico²⁹² *La Razón*, indica lo siguiente tras la correspondiente pregunta:

- ¿Y qué va a aportar a la institución?
- Yo también me lo pregunto. Lo único que sé hacer: mi forma particular de ver la realidad, de pasmarla como creadora y de relacionarme con ella. Es decir, representar el misterio que encierran las historias de las personas. Rescatar lo extraordinario de lo ordinario.

Con motivo de su discurso de ingreso²⁹³ en la RAE (Real Academia Española) Soledad Puértolas se expresó en los siguientes términos al referirse al *Quijote*:

²⁹¹ Particularmente no somos muy partidarios de la prodigalidad en introducir signos de admiración o de interrogación. No obstante, en este caso creemos que el empleo de los signos de admiración (que se muestran elididos), más que justificados, son aquí de absoluta conveniencia.

²⁹² Correspondiente al viernes 23 de enero de 2010, págs. 78-79.

²⁹³ Así se recoge oportunamente en la prensa (en este caso, en el periódico *ABC* del día 22 de noviembre de 2010, pág. 8).

Es un tratado sobre la literatura y, al mismo tiempo, un tratado sobre la vida. Ésta es la obra de Cervantes La literatura como metáfora de la vida. La locura como metáfora de la literatura.

Efectivamente, las dos metáforas son de pleno acierto; pero especialmente la segunda creemos que es mayor intensidad y acierto porque, además, entronca directamente con el ámbito de “lo que debiera ser”, la dimensión idealista ético-poética que la vulgaridad de la masa toma como locura; y esto se incrementa mucho más si, como en Cervantes, se amplía esa dimensión a la de ética//poesía–música.

Precisamente ése es otro de los admirables aspectos del *Quijote*: el hecho de resaltar tanta riqueza conceptual extraída desde sencillos ámbitos, muchas veces incluso de humilde y sencilla rusticidad.

A continuación se refiere Soledad Puértolas al conjunto que forman todos aquellos personajes secundarios en la genial novela cervantina. Por ello se indica:

De esos compañeros tratará su discurso de ingreso²⁹⁴. De los acompañantes del mayor viaje de la literatura en castellano, de los personajes secundarios de *El Quijote*.

—Me fascinan esos personajes que son secundarios pero que están a punto de volverse en principales, a punto de convertirse en lo esencial y volverse protagonistas.

II. 4. EL COMPONENTE MUSICAL EN LOS DIVERSOS CONTEXTOS LITERARIOS

Para Cervantes es la música el cenit de la expresividad desde su facultad emotiva. Constantemente recurre a ella para completar la expresividad en diversas situaciones y actitudes, especialmente en las que se exteriorizan los más nobles y profundos sentimientos amorosos. En los más candorosos y emotivos momentos, aquellos de deleitable manifestación amorosa, recurre Cervantes a la poesía pero,

El principal mérito de esta mujer para ingresar (el día 21 de noviembre de 2010) en tan egregia institución (y ocupar en ella el sillón “g” minúscula) se debió, especialmente, a su obra: “Los personajes secundarios del *Quijote*”.

Tras recordar la lección constante que la novela de Cervantes es para todos los escritores, Soledad Puértolas subrayó la prodigiosa relación entre fondo y forma dentro de la obra:

Es tan variada la gama de los tonos, ritmos y registros de la lengua que asombra la naturalidad con la que pasa de unos a otros. Jamás ha alcanzado el castellano esa naturalidad y flexibilidad, esa capacidad de acomodarse a situaciones y personajes tan diversos.

²⁹⁴ Se refiere al solemne acto de ingreso en la Real Academia Española. Efectivamente, el pleno de la Real Academia Española eligió a esta mujer, Soledad Puértolas (Zaragoza, 1947) para ser uno de sus miembros e ingresar en tan insigne institución, la RAE.

para mayor belleza y primorosa ternura, la enriquece mediante la deleitable simbiosis con la música.

Ocorre que el sentido de su música hay que deducirlo desde el significado del mensaje poético con el que ha establecido Cervantes la íntima simbiosis. En cualquier caso, en su obra no aparece un elenco de partituras sobre cuyo análisis cupiera completar el significado atendiendo al correspondiente significante sonoro.

Bernardo Metge²⁹⁵, con un período de vida enmarcado precisamente en aquel siglo XIV que tanto ponderamos (como directo antecesor del Renacimiento y génesis del mismo), se refiere a la bella simbiosis que conforma la fusión de poesía-música. Por ello mismo indica²⁹⁶ lo siguiente:

Danzas y canciones dices que escuchan las mujeres con gran placer. No me maravilla, pues natural cosa es complacerse con la música, y en especial si está mezclada con retórica y poesía, que concurren con frecuencia en las danzas y canciones dictadas por buenos trovadores. Poco se complacen los hombres en escuchar semejantes cosas, las cuales deberían saber para huir de la ociosidad y para poder decir bellamente lo que concibe su pensamiento. En cambio, se deleitan prestando oídos a burlas, vituperios, habladurías, blasfemias, alborotos y alcahuetes de ruindades y vilezas.

Queda bastante claro en Bernat Metge no ya sólo la valoración del componente estético de aquella fusión entre poesía-música sino que, además, advierte en este mensaje artístico un saludable recado interno de moralidad. Y es que, efectivamente, todo autor de relevante nivel advierte el hecho por el que, salvo raras excepciones, la fusión entre poesía-música reporta la persona a un ámbito superior de interrelación de ética-estética. En un pasaje de tan intensa crudeza en que lanza impropiedades sin medida ni recato, estas referencias a la fusión de poesía-música se nos muestran verdaderamente como un verde y lozano oasis en medio de las tórridas y áridas dunas del desierto...

²⁹⁵ Bernat Metge (1350-1413) parece ser un directo antecesor sobre el propio nivel cualitativo de la obra literaria de Ausias March (1397-1459) y, en todo caso, es un notable antecedente de toda aquella floración de literatos de la cultura catalana-valenciana tan ponderada por el propio Miguel de Cervantes.

²⁹⁶ Bernat Metge: *El sueño*; versión castellana de Alfredo Darnell; Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1987, pág. 121.

Este pasaje es bien significativo en cuanto que (casi al final del IV Libro y, por ende, del final de la obra) se enmarca en un contexto en que el autor (dentro de una sorprendente directriz que actualmente calificaríamos de defensa a ultranza de la mujer, o sea, de auténtica tendencia feminista) reprende el vicio de manera cruda y directa. Aparece fustigando la lascivia, hedonismo y desenfreno del hombre, a quien achaca la directa responsabilidad de todo aquello, especialmente en una sociedad en que la mujer estaba prácticamente relegada de cualquier tipo de relieve social y con escasa capacidad decisoria.

II. 4.1. SENTIDO Y SIGNIFICADO DE LA MÚSICA EN CERVANTES

Cervantes, en sus referencias musicales sobreabunda en el aspecto positivo. En todo caso, no soslaya las referencias musicales sobre aspectos rústicos y toscos, e incluso peyorativos o vulgares; pero esto lo muestra precisamente para establecer distancias cualitativas para, de esta manera, intentar que desde el contraste resulte más realzado lo positivo, especialmente lo de dimensión magnificante o sublime.

Precisamente la música, por lo general, viene a coronar en Cervantes los aspectos más positivos. Y en ello mismo converge con Sócrates por cuanto que éste pensaba que la música sólo está legitimada cuando el espíritu está previamente equilibrado armónicamente sobre los valores morales y las diversas virtudes. En realidad, en esa misma línea socrática se establece la dimensión ético—estética de Cervantes. Efectivamente, según estamos considerando, la música viene a coronar la directriz ética que Cervantes había establecido como base de su creatividad literaria. La música, por tanto, también en Cervantes es un efluvio de aquello que sobreabunda en intencionalidad ética.

Quizá para que aquella famosa frase: “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala” pudiera tener probablemente más amplio sentido, tal vez cupiera bifurcarla en una segunda vertiente, y que dijera también, de manera alternativa o subintelecta, así: “Señora, donde hay música no puede [ni debe] haber cosa mala”. Con ello se establecería una sintonía mucho más íntima todavía entre la genuina idea sintética de Sócrates sobre la música y el pródigo concepto de Cervantes sobre ella. En este contexto resultan muy interesantes las expresiones de Immanuel Kant²⁹⁷:

Después de la poesía, pondría yo, si se trata de encanto y movimiento del espíritu, aquél arte que sigue de más cerca a los de la palabra y se deja unir con ellos muy naturalmente, a saber: la música. Pues aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y, por tanto, no deja, como la poesía, nada a la reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más directamente.

¡Lástima es que una inteligencia de tan descomunal magnitud como la de Immanuel Kant no se ocupara²⁹⁸ ampliamente de la música! En realidad sólo emite esporádicas referencias sobre ella, pero siempre plenas de justeza y rigor.

²⁹⁷ Immanuel Kant: *Crítica del juicio*; ob.cit., pág., 288.

²⁹⁸ Conviene remarcar que, con esta consideración, no mostramos aquí algún tipo de censura a tan genial filósofo. En todo caso lo que se intenta aquí indicar es el hecho de lamentar y añorar profundamente el que estas personalidades, de tan positiva influencia para la humanidad entera, no dispusieran de una vida de más extensa duración. De esta manera, con plenas facultades psicofísicas, podrían haber

II. 4.2. DIVERSOS ASPECTOS DE LA MÚSICA EN CERVANTES

La música que acopia y refiere Cervantes en sus *Obras Completas* se nos muestra nutrida desde los más diversos contrastes de todo tipo: culta y popular, religiosa y profana, elitista y costumbrista, guerrera y lírica, amorosa y lúgubre, aristocrática y rústica, sublime y tosca... En todo caso cabe considerar el importante componente hispano-árabigo que se infiltra en muchas de esas muestras.

II. 4.2.1. LA INFLUENCIA ARÁBIGA EN LA MÚSICA ESPAÑOLA

En la música española se aprecian claramente, entre los pequeños elementos y minúsculos retazos de los diseños melódicos, la neta ascendencia de la música hispano-árabiga. Tanto en la música popular como en las influencias temáticas de ésta sobre la gran música (de Albéniz, Granados, Turina, Falla, Rodrigo, etc.) se aprecian constantemente esos rasgos típicos orientalizantes. Estos minúsculos retazos operan en el tejido de la melodía de manera analógica a aquellos fragmentos de maderas nobles o piedras semipreciosas que se disponen, con fina minuciosidad, en las taraceas para el complemento ornamental arquitectónico o del mobiliario.

Lo árabe se entremezcla en España con todo: ciencia, arte, arquitectura, ornamentación, agricultura, alimentación... En la obra de Cervantes lo árabigo²⁹⁹ también aparece profusamente por doquier, tanto en su fondo argumental teatral como en determinadas referencias musicales. También en sus obras, por tanto, el

sobreabundado en otros diversos aspectos sobre los que, con toda probabilidad, hubieran aportado a la humanidad tanto conocimiento, similar al que se aprecia en lo que genialmente produjeron.

²⁹⁹ El gusto por lo árabe continúa después de la Reconquista. Los reyes de Castilla-León disponen diversas construcciones no ya bajo el estilo mudéjar (que tendría especiales muestras en Cuéllar, Teruel, Tarazona, etc.) sino directamente desde el estilo almohade puro. De ahí las construcciones que aparecieron en el interior del convento de Santa Clara en Tordesillas, los Reales Alcázares de Sevilla, diversas estancias del Palacio Real de Valencia (derruido en el siglo XIX), etc.

Así pues, el gusto por lo árabe se había inoculado con directas influencias hasta el propio rito musical mozárabe, sobre todo en el ámbito literario. Por ello es fácil apreciar inequívocos componentes de sensualidad y hedonismo incluso en la propia liturgia mozárabe aunque siempre de manera comedida. En todo caso, todo el prodigioso vuelo melódico melismático de las melodías visigóticas era ya de ascendencia oriental puesto que derivaba de las propias melopeas hebraicas traídas a Europa por los apóstoles para realzar las primitivas ceremonias cristianas. Por ello mismo, con bastante acierto, el nombre de este rito se extendió al vocablo compuesto de visigótico-mozárabe.

componente árabe se entremezcla en diversos ámbitos con la música. Precisamente en *QUIJOTE*, II, xxvi efectuamos unas amplias referencias sobre diversos aspectos de la música hispano-árabe.

En el ámbito literario también se produce ese sugestivo mestizaje estético. De una parte la sensibilidad árabe, de especial incidencia sensual, impregna su componente emotivo en la poesía hispano-árabe. Ésta, a su vez, en reversible compensación, adopta las disposiciones de forma-estructura, especialmente de aquellas características propias del romancero español. Para el caso cabe considerar unos bellísimos fragmentos³⁰⁰ en esta siguiente muestra³⁰¹:

Ya no tocaba la bella
la campana³⁰² de l'Alhambra
porque en las torres bermejas
bañaba de plata el alba.

Cuando, sin haber dormido,
recuerda el moro Abenámar
con más cuidado que sueño
que mal duerme quien bien ama.

II. 4.2.2. RESURGIMIENTO DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL

Es una pena que entonces, en aquella época cervantina de entre-siglos XVI-XVII, no se hubiera producido aún el magnífico desarrollo que la música instrumental, tras su paulatina emancipación del servicio del texto literario, llegaría a alcanzar muy poco después con Monteverdi (1567-1643). De la propia época cervantina existen algunas bellas muestras de composición instrumental pero sin que se determine exactamente la clase de instrumentos para su interpretación y mucho menos su elenco numérico ya que una y otra cosa se solucionaban de manera eventual; en todo caso, eso era bastante frecuente en aquella época. La interpretación se efectuaba por distintos grupos instrumentales que se alternaban y sucedían en la ejecución de una misma pieza, muchas veces de manera aleatoria y circunstancial. Para el caso cabe

³⁰⁰ Pertenecen estas estrofas a un poemario morisco de autor anónimo del siglo XVII, enmarcado en la obra *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España*.

³⁰¹ Se aprecia aquí la neta reminiscencia de la antigua jarcha, esto es, la composición poética hispano-árabe dispuesta, (de manera muy similar al romance), mediante sencillas cuartetas, con versos octosílabos de arte menor.

³⁰² Cabe notar aquí un notorio y forzado concepto puesto que en ningún caso se usan las campanas en la cultura árabe, ni siquiera para anunciar, con su toque, las horas. Para el caso cabe recordar la anécdota por la que en la mezquita de Córdoba se dispusieron boca arriba (sirviendo de pebetero de aceite) las campanas traídas desde la catedral compostelana.

citar algunas partituras³⁰³ instrumentales de Ambrosio Cotes (1552-1603), de sugestiva viveza y palpitante dinamismo, desde cuyos diseños se denota el específico destino para los instrumentos, pero también sin determinar su clase ni su número.

En la transición de los siglos XVI-XVII, cada uno de los grupos se disponía enteramente con instrumentos de su propia familia, generalmente con escasa concesión a las mezcolanzas tímbricas; todo lo más se combinaban en el mismo grupo instrumentos de viento-madera con los de viento metal, por directa oposición y contraste respecto a los de cuerda-arco. Precisamente Monteverdi manifiesta ya un notable grado de modernidad al emplazar en sus partituras instrumentos de diversa naturaleza que actúan ya allí de manera simultánea. Justamente en eso se centra el inicio de lo que será con el tiempo la esplendente orquesta sinfónica. No obstante, en la *Música para los reales fuegos artificiales* de G.F. Händel, aún se aprecian reminiscencias de aquel tipo de libre y aleatoria alternancia en el uso instrumental.

En el género instrumental la música se eleva a sus más altas cotas puesto que su lenguaje vuela entonces completamente libre, sin ningún tipo de condicionamiento ni supeditación a la concreción léxico-verbal. También es muy cierto que la unión de sentido—significado se enriquece con la música vocal; con ello se diferencia del único y escueto componente de sentido con que cuenta la música instrumental; pero también hay que tener en cuenta que la pérdida de significado es también, (al propio tiempo y de manera compensatoria), absoluta liberación y completa autonomía respecto de un texto léxico que condiciona, delimita, concreta y reduce.

En el sinfonismo se muestra que los conceptos de intensa profundidad dramática que se reflejan en su música, —precisamente desde su emancipación de la concreción léxico-semántica—, muestran un amplio y sugerente campo abstracto de expresión. En esos niveles de pura emotividad, suscitada exclusivamente desde la estricta facultad sonora, podría incluso resultar paródica la inserción forzada y artificiosa de la expresión verbal. La música sinfónica, cuando ha encauzado con decidida determinación su específico destino, se muestra también plena de sentido; por ello mismo parece no añorar ya el componente de significado léxico, especialmente porque dispone ya de un rango particular y acopia una decursividad muy similar a la del propio discurso literario. Con ello establece la música instrumental unos componentes prácticamente idénticos ya que ambas, poesía y música, pertenecen (según hemos

³⁰³ Entre ellas cabe citar aquella partitura que, transcrita por el eminente musicólogo José López Calo, la inserta José María Soler en su valioso libro: *El polifonista villenense Ambrosio Cotes*; Valencia, Piles Editorial de Música; Instituto de Estudios Alicantinos, Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1979, págs. 293-312.

reiterado), al abstracto, genético y común fenómeno de la comunicación, prácticamente con similar rango aunque con distinta representación fenomenológica.

II. 4.2.3. LA CORRELACIÓN DE POESÍA-MÚSICA AL SERVICIO DE LA EXPRESIÓN DE LOS VALORES ÉTICOS

La música en las *Obras Completas* de Cervantes aparece generalmente en fusión con la poesía.

Al comentar aquellos pasajes de la obra literaria en que Cervantes se refiere a la música entendemos que ésta, en esencia, dispone los sonidos al servicio de la expresión. La música y la literatura en su más ilustre dimensión creativa son, en realidad, medios dispuestos para una finalidad superior: la expresión de los nobles valores. A su vez, estos nobles valores le advienen a las artes canalizados desde la filosofía, la ética, la psicología, la educación... Música y la literatura “traducen”, desde los cauces de la estética, los conceptos de los más nobles valores éticos. Precisamente por ello (tanto en la Presentación como en esta Introducción) estamos abundando tanto en los conceptos éticos, porque representan la directriz esencial de las *Obras Completas* de Cervantes.

Literatura y música se funden y apunta, en simbiosis, hacia el logro de la misma finalidad ética; por ello coinciden en el mismo camino, en el mismo peregrinar, hasta fundirse simbióticamente en el crisol de poesía-melodía. En esto se emparenta la literatura con música, precisamente en que ambas pertenecen al mismo ámbito fenomenológico de la comunicación pero desde el espacio superior de la expresión poética. Ambas pretenden expresar sentimientos. Por ello mismo aludimos constantemente a los diversos componentes en los que se muestran mensajes expresivos del orden filosófico, moral, psicológico, etc. Por tanto, tras las correspondientes consideraciones del orden técnico-estético, específicamente musical, inmediatamente surge el comentario que atañe al correspondiente mensaje moral, filosófico, psicológico, etc. del pasaje correspondiente. Ésta es la ventaja que ofrecen aquellos contextos en que se funden simbióticamente la poesía con la música, precisamente por el hecho de que se rebasa la expresión abstracta y asemántica de la música sinfónica para, desde la simbiosis con el texto literario, concretizar de manera inequívoca el mensaje moral de cualquier tipo. En esa fusión ganan ambas:

- La poesía, sin perder un ápice de su esencia, desde el propio binomio de sentido—significado, se enriquece de expresividad con la adición del emotivo sonido.
- La música, en principio, pierde libertad sobre aquella abstracta manifestación sonora de su mensaje emotivo y sentimental pero, a cambio, se enriquece de manera extraordinaria acopiando a su particular sentido emotivo la bella y precisa significación sentimental de la poesía.

La función esencial o, al menos, el mejor destino de la literatura y la música, es la expresión de valores morales. En ese intento se encuentran y abrazan la ética con la estética, esto es, los valores éticos con su manifestación desde la expresión estética. Tras el deleite de la obra artística, para ahondar en su mayor conocimiento, adviene la necesidad del análisis; pero tras él, su resultado lógico es devolvernos a las mismas causas originarias, básicamente éticas, que impelieron al artista a sus efectos estéticos. Esta reversible dimensión puede significarse mediante estos cinco puntos:

1. Inspiración del artista desde motivaciones éticas a partir de una idea conceptual.
2. Creación de la obra desde sus respectivos componentes, partiendo desde las bases de forma y estructura, más la adición de las subsiguientes unidades menores.
3. Delectación de la obra por parte de los destinatarios.
4. Intento de comprensión de la misma y extensiva necesidad del análisis.
5. Tras el análisis, comprensión y retorno sintónico a aquellas primigenias ideas que la propiciaron por parte del autor.

Mediante el análisis se recorre el camino en el sentido de retorno, esto es, remontándose hasta intentar alcanzar aquella primigenia “inspiración del artista desde motivaciones éticas”. Tal como ha dejado la obra el autor, desde ahí mismo se inicia el retorno progresivo que va desde la disección de las partes hasta alcanzar el principio sintético de la idea preliminar en la mente del autor.

Poco sentido tendría nuestro trabajo entreteniéndonos en considerar los conceptos de las formas musicales y atender a los aspectos técnicos y órganológicos de los instrumentos que se citan en el transcurso de las *Obras Completas* de Cervantes. Por otra parte, lo que sí tendría coherente sentido sería efectuar el análisis de las canciones que se suponen implícitas en el transcurso de estas obras. Pero, obviamente, eso es una absoluta utopía dada la inexistencia de las correspondientes partituras ya que la música que se cita es meramente imaginaria, virtual e ilusoria. En

todo caso, en el Capítulo 5 (Novelas Ejemplares-II) hemos efectuado una acción doblada, esto es, la de una hipotética reconstrucción musical sobre las canciones que (supuestamente dispuestas en música) aparecen en estas *Novelas Ejemplares*.

II. 4.2.4. LA MELODÍA, SIMBIOSIS DE POESÍA-MÚSICA

La melodía es, dentro de aquel círculo en que se abrazan literatura y música, la tupida intersección en que se establece su más indisociable simbiosis. Es como el encendido abrazo de dos amantes que generan con ello la esplendorosa vida. En cualquier época, toda persona de verdadero nivel intelectual reconoce la primacía absoluta de la melodía como elemento esencial de la música. En todo caso, el hecho de que se soslaye esa posición primigenia de la melodía es la más clara demostración de la desviación³⁰⁴ del auténtico y verdadero sentido artístico de la música; desde esto se entra en un ámbito de dudosa legitimidad sobre la estética musical y sobre los genuinos aspectos que deben caracterizar el arte.

II. 4.2.4.1. LA SIMBIOSIS DE POESÍA-MÚSICA, CENTRO EPISTÉMICO DE LA ESTÉTICA CERVANTINA

Probablemente, las más bellas muestras de la música —que, por ello mismo, se integran en aquel selecto nivel superior del arte en general—, son aquellas deleitables arias de ópera en que, verdaderamente, no se sabe qué es más admirable: la poesía que las suscita o la música con que aquéllas se funden.

La auténtica melodía apela directamente al sentimiento. Ella enardece el corazón con tanta mayor intensidad cuanto mayor es su dimensión emotiva; por ello mismo

³⁰⁴ En la modernidad parecía que iba a prevalecer aquella ilógica tendencia de trocar el fin por el medio en la estética atonal. Se estaba confiriendo un especial y casi primigenio valor a los procedimientos técnicos utilizados en la composición (como “cogiendo el rábano por las hojas”) más que al reconocimiento de los elementos substanciales y la finalidad esencial estética de la música. En cambio, parece que vuelve a resurgir y reconocerse el valor esencial de la melodía y, con ella, todos los valores consubstanciales de la auténtica música. ¡Qué gran pena produce el que por dejarse seducir por los cantos de las sirenas de la veleidosa moda, se haya desperdiciado gran parte de la creatividad en la segunda mitad del siglo XX! ¡Qué lástima que se haya producido un enorme elenco de obras estériles que aturden y aburren hasta extremos de enorme desesperación en su audición! No se puede negar, en todo caso, que muchas de estas “obras musicales” han requerido un intenso y minucioso trabajo en su elaboración; pero como sus elementos básicos estaban dispuestos desde el craso error de trocar el fin por el medio, por ello mismo se apartaron de las directrices básicas y esenciales de la verdadera música y se adentraron así en la negra tiniebla de la desorientación estética. Sobre ello cabría decir, desde el recurso metafórico, que indudablemente se manifestó el esfuerzo de caminar, pero en una dirección equivocada...

remonta todo tipo de barreras de tiempo y lugar, siendo perenne su valor sentimental y asequible a toda persona. En esa misma línea indica Schopenhauer lo siguiente³⁰⁵:

La música es la verdadera lengua universal que se entiende en todas partes; por ello se habla³⁰⁶ incesantemente en todos los países³⁰⁷ y a través de todos los siglos, con gran seriedad y celo, y una melodía significativa y prometedora pronto da la vuelta al mundo, mientras que una anodina y pobre se extingue pronto y muere, lo cual demuestra que el contenido de la melodía es muy comprensible. Sin embargo, no habla de cosas, sino del puro bienestar y dolor que son las únicas realidades para la voluntad: por ello habla tanto al corazón, mientras que no tiene nada que decir inmediatamente a la mente³⁰⁸.

La parte final de estas expresiones parece sintonizar más directamente con la música puramente instrumental. El todo caso, el poder expresivo de la melodía se enriquece notablemente mediante la simbiosis con la poesía. La parte de poesía que contiene la música y aquella musicalidad implícita³⁰⁹ en la propia poesía se abrazan con frenético deleite en su amorosa fusión. Ambas se complementan igual que los amantes³¹⁰ en su ferviente abrazo pasional.

La poesía, siendo el más preclaro valor de la literatura, se funde, a su vez, con lo máspreciado de la música, que es la melodía³¹¹, de la manera más natural y directa. Y es que ambas, poesía y música se reclaman como partes de un mismo ser, como los auténticos amantes cuya más adecuada situación y verdadero destino es el intenso, constante e íntimo abrazo. La parte musical, sonora, intensa y abundante de la poesía, reclama a su vez el abrazo con aquella parte poética que caracteriza la genuina melodía.

³⁰⁵ Arthur Schopenhauer: *Parerga y Paralipómena*; traducc. de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar / Letras Clásicas N° 11 [Enokia S.L.], 2009, pág. 920.

³⁰⁶ Es notable la contraposición que desde esta expresión se aprecia. Efectivamente, a un ámbito musical se le acopia aquí la palabra “hablar” cuando, en otro sentido y en tantísimos contextos de la amplia producción poética, se usa el término “cantar” para realzar el valor lírico del correspondiente poema.

³⁰⁷ Obviamente, la dificultad de un aria operística dispuesta en un idioma extranjero se soluciona, *ipso facto*, con la correspondiente traducción. Pero la música instrumental pura se comprende inmediatamente en todos los lugares del planeta. Ése es, entre otros, su admirable poder y su particular ventaja.

³⁰⁸ En todo caso “nada tiene que decir a la mente” desde recursos léxicos determinantes y concretos; pero no obstante le aporta, especialmente desde el componente del carácter, un sentido conceptual bastante aproximado e incluso inequívoco en muchos casos.

³⁰⁹ Tanto más manifiesta cuando la recitación del poema se alza al ámbito emotivo de la sonora declamación.

³¹⁰ Efectivamente, cabe ver en esa simbiótica fusión aquella deleitable metáfora del ferviente abrazo que funde a los amantes en la más gozosa intimidad.

³¹¹ Precisamente esa fusión simbiótica denota claramente el valor superior y predominante de la melodía en el discurso musical. Todos los demás componentes (ritmo, armonía, contrapunto, etc.) no son más que meros elementos subsidiarios de la melodía.

II. 4.2.4.2. CONSIDERACIONES SOBRE LA MÚSICA EN LAS NOVELAS EJEMPLARES

Desconocemos la manera en que se llevaron a cabo tanto los estrenos como las sucesivas reposiciones de las *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Lo que sí es indudable es la insistente recurrencia que nuestro insigne autor efectúa respecto a la música en la mayor parte de ellas, especialmente en *La Galatea*. Precisamente este hecho es algo constante en la genial producción del autor alcalaíno cuya obra supone siempre una aproximación a aquel mundo sonoro que conoció en su época y que se refleja virtualmente en sus referencias narrativas. Parece que la música se origina en su mente de manera simultáneamente yuxtapuesta a la propia expresión poética; más aún, se establece de manera simbiótica con la propia manifestación lírica, dotándola de un profundo sentido. Probablemente Cervantes tendría, al menos en su mente, ese colateral (más bien simbiótico) aspecto musical. Por ello, muy probablemente, ¡cuánto lamentaría que ese colateral aspecto musical, altísono y sonoro, no se pudiera manifestar de igual modo al lector de su obra!

Rara es la obra cervantina que, de una u otra manera, no muestra constantes referencias a la música. La música, expresamente manifestada o sobreentendida, es de una constancia absoluta, viniendo a constituirse como un factor estético de colateral importancia e incluso como una obligatoria dimensión para su expresión poética. Hasta tal punto es esto así que la música, en muchos casos, se muestra no ya sólo como un recurso colorista complementario, sino como una necesidad profunda e insoslayable, impelida desde el espíritu.

Las *Novelas ejemplares* contienen gran cantidad de obras poemáticas que se articulan graciosamente (con plena y lógica justificación en la trama), entre la prosa ingeniosa que, muy gustosamente, cede el sitio a unos poemas concebidos desde un sentido lírico plenamente musical.

En la mayor parte de estos poemas se nota enormemente la gran influencia del romancero popular y del cancionero tradicional español. No obstante, en ningún caso se plagian³¹² aquellas típicas expresiones del acervo popular ya que sólo late aquel vigoroso aire de su sentido pero de manera subyacente puesto que, en cualquier caso, es bien patente en todo momento el predominio constante del estilo propio cervantino. Sin embargo, también en todo momento late y se connota sobre ellas aquel hálito

³¹² Otra cosa es que Cervantes tomara directamente aquellas 20 canciones preexistentes y de amplia divulgación y reconocida fama (referidas por Miguel Querol en su obra comentada anteriormente: *La música en las obras de Cervantes. Romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces y para canto y piano*).

trovadoresco de la lozana canción popular tradicional. Incluso el propio Cervantes se refiere a estas poesías como “*romances*”, en directa referencia a aquellas arcanas composiciones de tan longeva tradición y, al propio tiempo, de tan perenne vigor y graciosa frescura.

Sobre estas composiciones poéticas, a las que Cervantes adiciona una música imaginaria, nosotros efectuamos un amplio *incipit* de composición³¹³ musical. Sobre ellas procedemos a efectuar primeramente (en ese Capítulo V) un tipo de análisis desde el ámbito puramente gramatical para pasar de inmediato a mostrar, sobre cada una de ellas, su correspondiente composición musical. En todo caso, esto siempre se efectúa sobre unas hipótesis basadas desde la referencia de los usos melódicos y la técnica musical de aquella época cervantina. De esta manera, tras cada uno de los sucintos análisis gramaticales que se establecen sobre cada una de estas 20 composiciones poéticas, se muestran también unas sucintas consideraciones sobre las posibilidades que para la hipotética composición musical ofrecen cada una de ellas (siempre según la hipotética manera de la época cervantina).

Las ocho poesías de la novela *La Gitanilla* son precisamente las que mayores posibilidades sugieren para la composición; por otra parte, bien puede también pensarse que entre todas ellas se pudiera establecer un tipo de disposición que las aglutinara, dada la coherencia y la íntima vinculación con que se interrelacionan y suceden sus distintas piezas. Tras la composición melódica sobre las ocho poesías de *La Gitanilla* también se efectúa esto mismo sobre las otras doce restantes contenidas en las *Novelas Ejemplares*.

En cualquier caso únicamente establecemos el inicio del diseño melódico correspondiente teniendo en cuenta que, aunque éste se manifieste desde una sucinta línea, comporta en sí mismo (a la manera de una célula embrionaria) toda la carga “genética” capaz de dotar de carácter, estilo y peculiaridad la posterior y desarrollada composición que desde ella puede emanar. Por otra parte, la propia melodía temática inspira y comporta en sí misma un *tempo*, un ritmo y, al propio tiempo, insinúa desde ella misma su correspondiente ambientación armónica e incluso sugiere la complementaria orquestación que (del tipo más coherente y apropiado al caso) se podría adicionar. En todo caso, tanto la ambientación armónica como la complementaria orquestación sugieren otro tipo de acción del campo meramente creativo de la composición musical particular. En este caso sólo atendemos al diseño

³¹³ En los estudios de contrapunto-fuga, tanto como en los posteriores de composición, la mera propuesta de un sencillo y lacónico *incipit*, automáticamente confiere al alumno las posibilidades de amplios desarrollos. El *incipit* de una composición (llamado *motivo* en el ámbito del contrapunto-fuga y *tema* en el correspondiente ámbito del sinfonismo) vendría a ser como el cigoto o embrión que, en sí mismo, ya contiene todos los caracteres que van a configurar la persona en su particular identidad.

melódico (meramente en su arranque motivico) ya que, en definitiva, es la melodía el valor esencial, la columna dorsal de la música tras la cual advienen para la creatividad compositiva, de manera automática, natural y derivada, los restantes recursos: armonía, contrapunto, orquestación y amplia variedad de matices dinámicos y agógicos.

Precisamente en la melodía se reconoce el supremo valor de la música y, por otra parte, sobre ella acude a fundirse simbióticamente la poesía. Cabe atender en este punto al fundamental fenómeno por el que primeramente se une la melodía con la poesía para pasar después a permitir que emanen los demás componentes musicales (armonía, contrapunto, orquestación...).

II. 4.3. CRITERIOS ESTÉTICO-FILOSÓFICOS SOBRE LA MELODÍA

La plena comprensión de este fenómeno, esto es, la natural e incontenible recurrencia por la fusión simbiótica entre poesía-música, denota por parte de Cervantes su enorme consideración por la melodía. Esto mismo lo sitúa en directa sintonía sobre aquel supremo aprecio que los grandes filósofos sienten por la música, especialmente por su esencial valor reconocido sobre la melodía. Por todo esto, no está de más que atendamos a las consideraciones de grandes filósofos y geniales compositores para valorar el gran concepto que todos ellos tienen de la melodía. Efectivamente, la mayor parte de los más insignes filósofos han manifestado intensas consideraciones sobre el fenómeno artístico musical en sus diversos aspectos, especialmente en el ámbito estético. A su vez, tras la labor creativa, muchos compositores de singular nivel se han adentrado también, desde ámbitos puramente teóricos, hacia profundas consideraciones estéticas que, por su especial sutileza, se alzan también a un nivel del orden filosófico. Pero, primeramente consideramos unas escogidas citas del pensamiento musical de algunos renombrados filósofos.

II. 4.3.1. ARTHUR SCHOPENHAUER

Atendemos primeramente a las consideraciones de Schopenhauer, ya que en su obra primordial³¹⁴ se refiere constantemente a la música con asombrosa profundidad,

³¹⁴ *El mundo como voluntad y representación*, ob. cit., pág. 86.

sólo comparable a la propia claridad de las expresiones hermenéuticas con que se emiten sus referencias.

La melodía [es] en la voz principal superior, aquella a la que le es dado el canto, la que dirige el conjunto, la que progresa libremente a capricho de la fantasía, conservando siempre, desde el principio al fin el encadenamiento constante y significativo de un pensamiento único; [en ella] reconozco el grado de objetivación más elevado de la voluntad³¹⁵, la vida y la aspiración reflexivas del hombre. Así como el hombre, único ser dotado de razón, mira sin cesar hacia adelante y hacia atrás en el camino de la realidad efectiva y en el de las innumerables posibilidades, recorriendo una existencia acompañada de reflexión, lo cual le da la trabazón de un conjunto, así también en la música la melodía es lo único que tiene de un extremo a otro una continuidad llena de sentido y de intención.

Es probable que un gran segmento del rechazo de la estética romántica por parte de varios sectores de la composición del siglo XX se debiera, tal vez, al exceso de melodismo de aquella música romántica. Por otra parte hay que reconocer que no siempre las ideas temáticas que rigen la melodía son adecuadas al caso o que no han estado elaboradas con suficiente coherencia. Por ello mismo, aunque se cuide con esmero los elementos básicos de forma-estructura con rigurosa atención, si llega a fallar el factor del sentimiento, que deriva del agrado sobre una temática de reconocida calidad, de nada servirá a la obra aquel equilibrio arquitectónico formal-estructural ya que éste se mostrará, en este caso, de manera descarnada³¹⁶ y abrupta.

En nuestro particular criterio es esta obra, (tras la inmensa aportación de la obra filosófica de Immanuel Kant, particularmente en el ámbito de la gnoseología), una de las más excelentes aportaciones al ámbito filosófico, especialmente en orden a su significación sobre la epistemología. En todo caso, el tratamiento que efectúa sobre la música es de una singular profundidad y, al propio tiempo, expuesto con asombrosa claridad de concepto.

³¹⁵ Es de enorme importancia el que Schopenhauer aluda aquí a la voluntad. El conocimiento razonable de su filosofía muestra el complejo y profundo concepto que este filósofo confiere a esta idea que supera, en mucho, aquel elemental concepto sobre la mera terminación de obrar. En muchos casos se refiere a ella (en su obra capital: *El mundo como voluntad y representación*, en el plano básico de la epistemología), con el término de *principium individuationis*, esto es, el tipo de particular determinación que (desgajada desde la ley superior de la especie, aunque no necesariamente antagónica respecto a ella) proyecta el ser humano desde el libre albedrío. La complejidad aumenta por cuanto que, ya en el plano objetivo de la ética, suele oponer este concepto (que lo relaciona con las apetencias) supeditándolo al imperativo superior de la ley natural. Ya, en este plano puramente estético, todavía aumenta aquella complejidad puesto que no queda claro si el fluido de la melodía dentro la música —que, en su criterio no es meramente expresión, (como en el caso de las demás artes), sino directa manifestación del propio sentimiento en estado puro— sería un resultado de aquel *principium individuationis* o un efecto impersonal del hombre genérico, aunque, ineludiblemente, tiene que concretizarse en alguna persona...

³¹⁶ A la manera de esos edificios sin personalidad definitoria, de aséptico y rectilíneo diseño cúbico, iguales en cualquier continente, sin ningún tipo peculiaridad ni interés estético puesto que sólo aspiran a procurar una habitabilidad confortable pero soslayando el grado pertinente de belleza. En la modernidad, en vez de remediarse este problema estético, se intenta encubrirlo mediante el impacto de la sensación por las vías de la descomunal magnitud de algunos rascacielos y por aquel tipo de ridículas contorsiones en las que parece que se ha inspirado el diseño preliminar de la forma desde las aventuradas piruetas y peculiares escorzos circenses...

Paulatinamente fue creciendo en el sinfonismo el concepto de que no era necesario que todos los movimientos de la obra mostraran una intensa y extrema expresividad dispuesta sobre obsesivo melodismo³¹⁷. Por el contrario, puede bastar una sólida “arquitectura” (esto es, un equilibrado binomio de forma-estructura) sobre los diversos movimientos si al menos uno de ellos muestra una ostensible expresividad.

El objetivismo acertó, entre otros aspectos, en la profunda dimensión psicológica de este hecho y, de esta manera, en determinadas obras se manifiesta un estricto constructivismo dispuesto desde un cálculo extremadamente minucioso, al tiempo que el lirismo del tema melódico se retarda y restringe hasta lograr suscitar el efecto del impaciente deseo... Si entonces, en aquel punto del intenso anhelo melódico, se emplaza una proporcionada y bella melodía, se acoge ésta “como agua de mayo” y la memoria (aunque aquella melodía se haya manifestado de manera sucinta) la retiene y atesora “como agua en el desierto”. Dicho de otro modo: la calidad melódica es tanto más apreciada cuanto con menor prodigalidad se ofrece. En la época cervantina o, al menos, en el tipo de música que cabe sobrentender en aquellas obras, no existía esta problemática entre cantidad-calidad, especialmente por la sucinta extensión de la formas musicales. El problema fue creciendo en la medida en que progresaban las formas y su inherente complejidad, especialmente las formas sinfónicas del rango instrumental, cada vez de más amplia dimensión. El tipo de música que cabe sobrentender en Cervantes es toda ella de marcada concisión y, por tanto, prácticamente circunscrita al lacónico desarrollo del tema principal dentro de unas formas de concisa extensión.

II. 4.3.2. FRIEDRICH NIETZSCHE

Esta obra³¹⁸ de Nietzsche, cuyas referencias se citan aquí, manifiesta un enorme poder intuitivo, como muy pocas veces se ha mostrado en aquel tipo de obras filosófico-literarias. Particularmente creemos que es una de las más selectas aportaciones a la estética musical desde el campo de la filosofía (con el valor añadido

³¹⁷ La extensión de las sinfonías fue creciendo considerablemente con el romanticismo. En esta situación de ostensible amplitud de la forma, se atendió al hecho psicológico de que la inexorable y continua presencia del diseño melódico, en vez de favorecer la expresión emotiva, la ahogaba. Por ello se atendió a potenciar los diversos contrastes (con una mayor y alternativa presencia de episodios de predominio rítmico, armónico, contrapuntístico...) de modo que la aparición de la melodía, ya de manera más esporádica, causara un mayor impacto emotivo.

³¹⁸ Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*; ob. cit., pág. 59.

de tender un directo puente entre la estética de la Grecia clásica y su relativa comprensión e influencia en las épocas modernas).

Imaginémonos como en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente frenado irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras, cómo en esas melodías la desmesura entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito estridente.

Precisamente en las melodías que sugiere Cervantes, convenientemente sobreentendidas en sus obras, cabe apreciar ese enorme y amplio elenco de diversidad que va desde lo religioso a lo más prosaico y vulgar; desde lo de mayor candor idílico a la melodía fúnebre; desde el regocijo desbordante de la fiesta a la reciedumbre y severidad militar. También en Mozart puede pasar su melodía del comedimiento y el elegante canon a la trepidante desmesura de la escena trágica. Precisamente en la ópera *Don Giovanni* de Mozart se aprecia en todo su enorme patetismo esa desgarradora dramaticidad establecida con la tensión entre la vida y la muerte, entre los valores escatológicos y trascendentes de la salvación o de la condenación eterna. Pocas veces en la historia de la música se llega a alcanzar un punto ígneo tan trepidante de patetismo y en pocas ocasiones se manifiestan los caracteres dionisiaco y apolíneo tan tensa y fuertemente contrapuestos y, a la vez, tan necesitados de mutua cohesión para que desde ella pueda alzarse el milagro estético de la ópera.

¿Qué es la canción popular, en contraposición a la epopeya, plenamente apolínea? No [es] otra cosa que el *perpetuum vestigium* de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco; su enorme difusión, que se extiende a todos los pueblos y que se acrecienta con frutos siempre nuevos, es para nosotros un testimonio de la fuerza de ese doble instinto artístico de la naturaleza. [...]

La canción popular es, ante todo, el espejo musical del mundo, la melodía originaria que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía. La melodía es, pues, lo primero y universal que, por ello, puede padecer en sí también múltiples objetivaciones, en múltiples textos. Ella es también, en la estimación ingenua del pueblo, más importante y necesaria que todo lo demás. La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla, no otra cosa quiere decirnos la forma estrófica de la canción popular. (68-69)

Entre la densidad de estas expresiones cabe resaltar especialmente los siguientes puntos:

A. “El *perpetuum vestigium* de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco”.

En España y su folklore, probablemente como en pocas partes del mundo, se da plenamente ese *perpetuum vestigium* y esa dinámica tensión entre el sentimiento

dionisiaco desbordado y el comedido canon apolíneo. El prodigioso fenómeno estético radica en cómo pueden coexistir ambos aspectos en la fusión simbiótica de muestras populares de tan sucinta extensión. Precisamente en Cervantes estos conceptos se contraponen, se asocian y se disgregan de la manera más vitalista, versátil y dinámica. Aparecen en su obra diversas muestras de cantos y danzas de pura raigambre popular que se alternan con aquellas otras elegantes formas típicamente renacentistas de marcada distinción. El vigor dionisiaco precisa, al propio tiempo, la representación apolínea para poder manifestarse con adecuado decoro. Vigor y orden parecen en principio términos antagónicos pero, en realidad, no puede existir el uno sin el otro. Cabe analogar esto metafóricamente con el caso de aquellos amantes de caracteres enormemente contrastantes pero que, al estar profundamente enamorados (y, por ello, necesitados del constante afecto mutuo) tienen que superar sus diferencias ante el imperativo del férreo y poderoso reclamo de la mutua atracción física (tanto más irrefrenable cuanto más marcadas son las respectivas diferencias³¹⁹ de virilidad y feminidad). Por ello tienen que rechazar cada uno el sosiego de un amor de conveniencia (pero de impasible y aséptica tranquilidad) para adentrarse en el fuego efervescente de la pasión, pero sin que ésta suponga la supresión de aquel hálito de poesía que es la quintaesencia y el fulgor del verdadero amor...

B. “La canción popular [...] es espejo musical del mundo [...] melodía originaria [...] lo primero y universal”.

Bien pudo comprobar Cervantes que ese concepto es verdaderamente cierto y auténtico. Por aquella época conoció diversos países en los que apreciaría que el canto popular aparece como si emanara con fragante naturalidad, como brotes vigorosos en la primavera, desde la cálida y trémula tierra. El canto popular no sólo es el antecesor del esplendente y progresivo desarrollo de las diversas formas musicales; además, de manera constante, se muestra como un manantial de agua pura, fresca y cristalina desde la que es posible recabar saludables diseños melódicos que generan y vivifican amplios desarrollos sobre las diversas formas musicales.

C. “La melodía genera de sí la poesía [...], la forma estrófica de la canción popular”.

³¹⁹ Efectivamente, como directo resultado de la sugestiva ley estética del contraste, parece conveniente aducir esta metáfora, indicando que cuanto más remarcadas y acendradas son las diferencias entre la masculinidad y la feminidad, tanto más con más ardor reclama la naturaleza el ardiente e irrefrenable abrazo entre hombre-mujer. La ley estética del contraste se funde aquí, como en tantos otros casos, con el imperativo de la ley natural biológica.

Puede parecer exagerada esta expresión pero, sin que pretendamos indicar que se cumple absolutamente, sí que entraña mucha certeza. Ya hemos dicho que música y literatura comparten una gran cantidad de elementos comunes porque, en realidad, parten del mismo punto genético y fenomenológico de la comunicación; entre sus comunes correspondencias cabe indicar la mutua similitud de la mayor parte de los componentes de la sintaxis. Por ello mismo, la distribución de la frase musical en unidades de equilibrada simetría afecta, de manera polivalente, tanto a la música como al más proporcionado discurso literario. De esta manera, precisamente en la ordenada distribución del poema en estrofas y éstas en versos de equilibrada métrica, se propicia y facilita sobremanera la fusión de la poesía con la música.

Precisamente esta idea converge directamente con el concepto, varias veces reiterado por nosotros, de que poesía y música tienen una genética común derivada de la intersección en el fenómeno de la comunicación. La melodía es como el germen embrionario que contiene en sí misma todos los caracteres significativos y expresivos de la música. Ella supone un ritmo, sugiere la armonía y apela a un tipo de acompañamiento instrumental de una naturaleza que se muestra acorde con su específico carácter. Y en tanto que mantiene un enorme elenco de factores comunes con la poesía, fácilmente se reencuentra y se funden ambas en íntima ya amorosa simbiosis.

El hecho de que “la melodía genera de sí la poesía” implica que la música posee, aunque de manera abstracta pero detectable, un sentido natural y coherente respecto al carácter correspondiente. Si se manifiesta esta música desde un equilibrio estructural, está apelando a la poesía que aporta significado. Pero también se podría indicar, con plena objetividad que, de manera mutua, “la poesía genera de sí la melodía”. La reglada estructuración del verso, la deleitable sonoridad de sus rimas, el equilibrio de sus hemistiquios y la unidad de sus ritmos internos y, sobre todo, la significación esencial de su carácter son, en la poesía, decisivos componentes por la que ésta se lanza al entrañable encuentro para abrazarse con la melodía.

El binomio de significado y sentido se muestra aquí en toda su intensidad al indicar que la expresión léxica orienta y define el concepto semántico. Pero incluso dentro de la más preciosa elocuencia lírica se manifiesta el componente musical que se halla contenido en la propia entonación, en la proyección de la frase y en la sonoridad de las palabras con que se dispone, contribuyendo también (por ello mismo) el sonido al componente substancial del sentido. Si esta transmutación del significado

hacia el sentido³²⁰ se produce en el mero plano de la expresión literaria con la expresión cantada, el texto poético adquiere entonces su más pleno grado de sublimidad estética.

La expresión literaria transita sobre la sucesiva dirección discursiva de esta siguiente manera: significante→significado→niveles superiores de declamación³²¹→entonación→sentido. En la música se produce también su respectiva dirección discursiva de manera similar. Pero en la música el significante son las notas sonoras puras o, en su caso, en simbiosis con la palabra dentro de la obra lírica o sinfónico-coral.

II. 4.4. CONSIDERACIONES DE EMINENTES COMPOSITORES SOBRE EL VALOR DE LA MELODÍA.

II. 4.4.1. IGOR STRAWINSKY

También Strawinsky, aun siendo unos de los máximos representantes del movimiento objetivista (o, probablemente por ello mismo), reconoce en sus discursos³²² la primordial y esencial importancia de la melodía.

La capacidad melódica es un don que no podemos desarrollar con estudios. Podemos, sin embargo, por lo menos, encaminar su evolución por medio de una crítica perspicaz.

De la misma manera se podría ampliar este concepto sobre “la capacidad poética” que en Cervantes no es precisamente descollante... Por ello mismo existe en él, mayormente, la perentoria necesidad de acudir constantemente a la música, especialmente en una triple dimensión:

- Enorme capacidad emotiva manifestada en diversos aspectos, pero de especial intensidad en lo que afecta al sentimiento de los enamorados.

³²⁰ Por el contrario, el tránsito del sentido al significado es bastante infrecuente en la relación de poesía-música. Por ello mismo, se muestra como un procedimiento bastante forzado el hecho de que a una melodía preexistente se la aponga posteriormente un texto literario; o que, en otro aspecto, vaya precediendo la línea melódica a la línea poética. Por ello mismo, en este tipo de casos, decía Mozart con sobrada razón, que “la poesía es hija de la música y que debe plegarse a ella como pueda”. En resumen, lo natural, desde el plano estético, es que aquella musicalidad que posee en sí misma la propia poesía, apele a la llamada de la música para fundirse simbióticamente con ella, como dos amantes.

³²¹ Según se vayan superando progresivamente los estamentos desde el siguiente modo: la mera y aséptica lectura→de la declamación del rapsoda→del moderno *sprechgesang*→del recitativo operístico o→de la plena acción del canto lírico.

³²² Igor Strawinsky: *Poética Musical*; ob. cit., pág. 61.

- Manifiesta insuficiencia del primor poético para traducir poéticamente aquello de lo que rebosa el corazón. Bien sabido y notorio es que las grandes bazas de Cervantes son: ideación de las tramas argumentales, (con ingeniosa superposición de algunas de ellas) y el vasto dominio de la prosa.
- Como consecuencia de todo ello, bien desde la necesidad técnica pero también porque lo impele su especial sensibilidad, constantemente recurre Cervantes a la música para salvar las manifiestas carencias de finura lírica.

Estas indicaciones de Strawinsky, expresadas por alguien que reiteradamente, (en contraste con unos abruptos y tajantes ritmos), muestra unas melodías de un delicado preciosismo mozartiano, son de un enorme interés y denso significado³²³. Nada menos que viene a indicar que el poder para producir diseños melódicos no radica exclusivamente en una formación académica musical de primer nivel, ni tan siquiera en la potencialidad³²⁴ del genio... El surgimiento de la melodía es algo verdaderamente instintivo y misterioso, que parece emanar de un don natural y genético³²⁵, innato, del individuo para la relación comunicativa, en este caso sobre la sublimación de la expresión oral por medio de la música... De ahí mismo el gran poder de la música popular, puesto que la exquisitez de la melodía (con todos los componentes de cadenciosidad y de ritmo) puede surgir muchas veces en los estamentos más sencillos y hasta en personas de una rudimentaria cultura.

La melodía debe conservar su jerarquía en la cima de los elementos que componen la música. La melodía es el más esencial de todos ellos, no porque

³²³ Esta apreciación, (que, de hecho, intuye claramente cualquier persona inteligente) se expresa aquí con admirable y objetiva claridad. Desde ella se connota que si la facultad del habla es un don esplendente concedido magnánimamente por Dios al hombre y, al propio tiempo la música es la sublimación del propio lenguaje, también la música está, por ello mismo (precisamente por ser parte del fenómeno de la comunicación lingüística), al alcance y acceso de todo tipo de hombre, independientemente de que posea o no una alta, relativa o nula formación académica musical. Éste es un hecho fácilmente comprobable tan sólo oyendo cantar flamenco o cualquier tipo de canto popular a determinadas personas que, en muchos casos, no sólo no saben música, sino que incluso son analfabetas... Pero el hecho es mucho más asombroso si se considera que alguna de estas mismas personas es capaz de crear este mismo tipo de música popular (independientemente de que no pueda plasmarlo sobre el soporte gráfico...).

³²⁴ El propio Strawinsky indica lo siguiente en su *Poética Musical* (pág. 61):

El ejemplo de Beethoven debe bastar para persuadirnos de que, de todos los elementos de la música, la melodía es el más accesible al oído y el menos susceptible de adquisición.

Con esta expresión pretende indicar Strawinsky la enorme dificultad del gran genio de la música para diseñar melodías de su plena satisfacción. No obstante, cabe pensar que esa dificultad afectaría a su enorme grado de exigencia cualitativa y no a algún tipo de limitación ya que, meramente la consideración de cualquiera de sus melodías (por ejemplo, la del *Adagio cantabile* de 3º Movimiento de su *Sonata N° 13* en Do menor, “*Patética*”) deja bien clara la capacidad de creatividad melódica de Beethoven.

³²⁵ En todo esto cabría ver una directa sintonía respecto a aquel criterio de Schopenhauer por el que la voluntad en la manifestación de la melodía sería un efluviio natural de la especie genérica humana en tanto que tal, y no del *principium individuationis*.

sea más inmediatamente perceptible, sino porque es la voz dominante de la sinfonía. (62).

No están alejadas estas expresiones, al menos en su esencial sentido, del tipo de concepto que sobre la primacía de la melodía se tendría también, (al menos, de manera intuitiva), en la época cervantina. Por otra parte, el vocablo “sinfonía”³²⁶ proviene directamente de la antigüedad clásica; en todo caso en la época renacentista cervantina se recupera este concepto³²⁷ y su vocablo para aquellas disposiciones musicales establecidas sobre varias voces corales o instrumentales sobre las que se realza la propia melodía.

La ideación de la melodía es de substancial importancia para toda la configuración de la obra puesto que desde ella se genera todo el proceso creativo.

La expansión de las estructuras de la obra se establece por imitación a partir del material genético de la fundamental idea melódica; esto se manifiesta de manera absolutamente análoga a lo que ocurre en el mundo biológico³²⁸. Si las características “genéticas” del germen inicial son de calidad, así se mostrará todo el material que crecerá y se expandirá, posibilitando las pujantes bifurcaciones del gran árbol de la sinfonía. Por el contrario, si la idea melódica está mal articulada difícilmente podrá expandirse en multitud de ramificaciones y, en todo caso, no podrán alcanzar éstas una lozana y pujante extensión sino que se agostarán de manera decrepita.

La idea melódica suele presentar una peculiar característica, una marcada especificidad que le confiere en sí misma una concretizada definición, hasta el punto de que muchas frases motívicas o temáticas suelen tener sentido y significado³²⁹ en sí mismas. Pero lo que es también de enorme importancia es la capacidad generativa de la idea melódica desde cuyo origen pueden derivarse amplios desarrollos.

³²⁶ “*Sin+phonos*” (sinfonía, Συμφωνία) o sonidos asociados, bien de manera sincrónica (armonía) o diacrónica (melodía).

³²⁷ Precisamente, en la propia época cervantina, aquel tipo de música que precedía al canto (en la recuperación de la antigua tragedia griega), a las breves muestras instrumentales antecedentes de aquellas arias líricas se las denominaba como “sinfonía”.

³²⁸ De hecho, cabría aducir sobre ello aquella metáfora del cigoto o embrión humano. Efectivamente, si las características biológicas de la pareja reproductora son de marcada salubridad y notables cualidades anatómicas y fisiológicas, asimismo será el tipo de persona humana que se generará tras la unión amorosa de dicha pareja.

³²⁹ En cierto modo se correspondería esta especificidad, desde el ámbito metafórico, con los reiterativos diseños de medio punto del románico y el trazo ojival y apuntado, del gótico. Estos dos detalles, tan concretos y específicos, son enormemente significativos y determinantes para cada uno de estos dos estilos puesto que desde ellos mismos parte toda una enorme posibilidad de transformaciones cuantitativas, manteniendo todas ellas el mismo y común principio de identidad sobre el genuino e idéntico diseño.

La idea melódica debe poseer también, aun dentro de su lacónica extensión, esa marcada peculiaridad; no obstante, no es indispensable que una idea melódica presente en sí misma una marcada potencialidad expresiva; bastará con que cumplan estas cuatro condiciones básicas:

- ❖ Coherencia interválica mediante los oportunos giros.
- ❖ Ritmo equilibrado.
- ❖ Razonables polos armónicos.
- ❖ Puntos de relativo reposo cadencial.

Una razonada idea dispuesta mediante un equilibrado tema melódico presenta, también en sí mismo, el principio substancial y potencial de la imitación. Dicho de otra manera, la coherencia interna y el propio equilibrio estructural de la melodía dependen fundamentalmente del hecho de que sus distintas partes constitutivas participen de la coherencia de los mismos componentes. Es el caso de la mayor parte de las ideas temáticas que generan las grandes sinfonías. Algunas de ellas llevan el principio de la similitud al máximo grado, por ejemplo, el inicio del 1º Mvto. de la *5ª Sinfonía* de Beethoven:



Figura II.19. Ejemplo paradigmático de concisión—fertilidad en un tema sinfónico. L.v. Beethoven: Primer Mvto. de la *5ª Sinfonía*.

Cuanto mayor y más marcada definición posea un diseño melódico (independientemente de su extensión³³⁰), con tanto mayor vigor y firme garantía se proyectarán los sucesivos desarrollos sinfónicos. No puede haber más analogía entre la construcción de esta sinfonía —que se dispone sobre la constante y estricta reiteración de unos mismos elementos— y la esplendente catedral que se alza, de la misma manera, sobre el acopio sucesivo de los bloques de piedra entre los que se intercala la enorme cantidad de aquellos diseños estilísticos, absolutamente similares.

II. 4.4.2. ARTHUR HONEGGER

³³⁰ Evidentemente, no cabe menor brevedad que la que se muestra en aquellas cuatro notas del inicio de la magnífica *5ª Sinfonía* de Beethoven. En cambio se la considera, justamente, como la más sublime y paradigmática muestra del sinfonismo.

La autoridad de Arthur Honegger viene avalada especialmente por su magnífica producción compositiva. Los criterios sobre la complejidad de la creatividad musical se reflejan en sus atinados comentarios³³¹ teóricos.

La gran línea melódica no excluye en absoluto la puntuación del discurso; es la piedra de toque de las obras logradas; la encontramos en todos los maestros. Sin embargo, se ha discutido y se discute todavía qué debe ser exactamente una melodía.

Ciertamente no existe un canon estrictamente determinado y generalizado para el diseño de la melodía puesto que esto condicionaría inevitablemente la libertad de expresión y la propia peculiaridad con que la melodía establece su diferenciado y peculiar carácter en cada una de sus muestras. Precisamente la singularidad de cada melodía viene a ser, de manera metafórica, como aquella diferenciación que muestra cada una de las personas en función de la propia peculiaridad fisiognómica, su temperamento, su carácter, etc. En todo caso sí que muestran las melodías un determinado y peculiar tipo de estructuración interna por lo que, de una u otra manera, siempre son reconocibles sobre ellas los diversos tipos. Estos diversos tipos de melodía, especialmente los de mayor coherencia y deleitable atractivo, se exponen como modelos en los más autorizados tratados de composición, bien como paradigmas de construcción melódica o como el enorme elenco de variantes de aquellos modelos ideales.

En las referencias musicales que establece Cervantes cabe conceptualizar e imaginar una extrema diversidad de diseños melódicos (siempre desde la representación musical imaginaria), precisamente para significar la gran variedad de disposiciones poéticas y la diversidad de personajes, caracteres, ambientes y situaciones, que las posibilitan.

II. 4.4.3. BÉLA BARTÓK

En Béla Bartók se manifiestan nítidos criterios sobre la pureza de la música popular y su problemático tratamiento para su adecuada ordenación. Por ello mismo indica en su obra³³² teórica:

³³¹ Arthur Honegger: *Yo soy compositor*, traducción de Floro M. Ugarte, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952, pág. 73.

³³² Béla Bartók: *Escritos sobre música popular*, traducc. de Roberto V. Raschella; Madrid, Ed. Siglo Veintiuno, 1979, pág. 86.

Saber tratar las melodías populares³³³ es uno de los más difíciles trabajos que existen y, sin más, podemos considerarlo idéntico al del compositor de músicas “originales”, cuando no, [todavía] más difícil. No debe olvidarse que la sujeción obligada a una determinada melodía, ya de por sí significa verse gravemente limitado en la propia libertad, encontrándose así, de inmediato, ante una dificultad no indiferente. Hay otra dificultad: la individualización del carácter específico de la melodía popular, que exige una elaboración capaz de conservarle su propia y típica fisonomía³³⁴ [así] como de darle el debido relieve.

En todo caso, una elucubración artificiosa es directamente contraria al libre albedrío en la creación de la melodía correspondiente al ámbito de la música popular. Ésta debe manifestar su poder sugestivo y su voluntad de objetivación desde el maravilloso consorcio entre la coherencia y la lozana espontaneidad, justamente como directísimo reflejo a como se muestran, de manera libérrima, los elementos de la madre naturaleza. Ésta es, precisamente, la idea desde la que se gestan la mayor parte de aquellas graciosas composiciones que aparecen en *La Galatea*. En ellas se establece la unión de la lozana espontaneidad, aunque erigida sobre naturales e innatas dotes poético-musicales de formidable calidad (aunque, probablemente, bastante desmesuradas en el aspecto cualitativo que se les confiere desde la efusiva creatividad de Cervantes en esta obra de juventud).

Bach fue quien resumiera las experiencias de más de cien años de música. El material de sus composiciones, es decir, de sus motivos, los temas, era un material comúnmente usado en la época o, para expresarlo mejor, un material empleado de manera abundante por los predecesores de Bach en sus obras. (88).

Cuando J.S. Bach componía cualquiera de los tiempos para sus conciertos o *suites* requería también, al menos ocasionalmente, la ayuda del acervo musical popular³³⁵, lo mismo que los sucesivos autores como el propio Beethoven, Mahler, Bartók, Albéniz, Manuel de Falla, o Strawinsky... Lo mismo que aquellos compositores de la época cervantina que, libremente y sin recelos ni desconfianzas mutuas, tomaban diseños temáticos los unos de los otros para sus composiciones. Hasta en

³³³ Se refiere a la labor musicológica de recoger (en un trabajo “de campo”, bien de manera directa en la escritura o bien con aparatos de grabación sonora) aquellas muestra de melodías populares que el sencillo hombre rural ha generado pero que es incapaz de verter (según indicábamos anteriormente) sobre el soporte gráfico.

³³⁴ “Conservarle su propia y típica fisonomía” supone respetar al máximo la muestra melódica popular pero, remediando y corrigiendo (siempre en lo mínimo indispensable) aquellos defectos propios de un autor sin preparación académica.

³³⁵ De hecho, buena parte de aquella gran cantidad de corales (caracterizados por la disposición vertical de todas las voces, esto es, en estilo contrapuntístico homofónico o acórdico) que figuran en su producción parecen emanados, en buen aparte, de los cantos religiosos en aquellas ceremonias de la iglesia evangélica.

eso se patentizaba el sentido de la solidaridad y la interrelación social, muy lejos de la atroz cerrazón del egoísta individualismo actual.

La esplendente maestría de J.S. Bach (como también después en J. Haydn, W.A. Mozart, etc.) se aprecia en el sentido de considerar el acervo de la canción popular como algo propio y algo vivo que se mantiene con todo su lozano y dinámico interés y que es plenamente legítimo tomar, de igual manera que se respira a plena satisfacción el aire puro de los bosques de cada región o se bebe con placentera fruición la fresca y cristalina agua que desciende por los caprichosos arroyuelos, alegre y cantarina, desde las altas cumbres nevadas... Esa misma sensación entre espontaneidad de la melodía y su candoroso brotar en medio de la placidez de la naturaleza se aprecia constantemente en la obra cervantina de *La Galatea*.

Nadie puede obtener una influencia verdaderamente profunda de parte de la música campesina si no “experimenta” esa música en el lugar mismo, es decir, en comunidad de los campesinos. (91).

En muchas ocasiones se puede contemplar en diversos tipos de reportajes y documentales de televisión la sorprendente danza de Anguiano. No obstante, la sensación que se experimenta al contemplarla *in situ* es absolutamente indescriptible y suscita una especial emoción. Cabe remarcar especialmente la enorme y sorprendente correspondencia que posee la intrincada intervalística de esta composición musical popular³³⁶ de Anguiano, (en la comarca riojana) con el tipo de *Danza de los zancos* que arriesgadamente ejecutan los mozos de esta localidad mientras se lanzan hacia abajo por una callejuela empedrada de enorme pendiente al tiempo que van girando vertiginosamente sobre sí mismos mientras descienden...

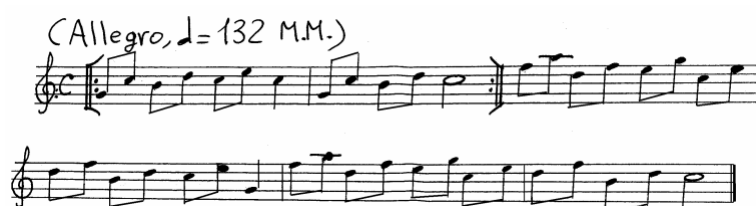


Figura II.20. Melodía popular de Anguiano (La Rioja) interpretada con el txistu.

Los giros de esta intrincada intervállica musical se asocian, íntima y hasta simbióticamente, tanto con la rusticidad medieval de esta aldea y de sus callejuelas, como con la enorme pendiente de aquella estrecha calle... El aspecto de extrema rusticidad urbanística parece el directo correlato, cual palpitante y viva metáfora, de los

³³⁶ Interpretada por el sintético y rústico conjunto del txistu y el tamboril.

vertiginosos giros que frenéticamente realizan los mozos en esta singularísima (y muy arriesgada...) danza popular.

El acompañamiento, el preludio y el postludio no son sino el marco en que la melodía campesina queda ordenada, exactamente como la piedra preciosa en su engastadura. (92)

No es difícil imaginar la gran similitud de todos estos conceptos sobre la melodía popular y aquellos bucólicos ambientes que describe Cervantes, especialmente en *La Galatea* y también en puntuales pasajes de *El Quijote*. Aquí cabe extraer dos importantes consideraciones desde este párrafo:

- La melodía popular es denominada aquí “*piedra preciosa*” y, verdaderamente no cabe más atinada expresión ya que, la piedra preciosa es el producto natural de muchos años de gestación, generalmente sobre una misma ubicación orográfica.
- Pero, por otra parte, lo que más interesa es justamente el buen uso que se pueda efectuar sobre ella cuando, por obra de un gran talento creador, se consigue penetrar en las posibilidades expresivas y lograr con ellas un adecuado desarrollo (similar al pericial tallado de un capacitado orfebre sobre un valioso diamante). Entonces se da el prodigio estético por el que la gema preciosa de la canción popular establece una íntima simbiosis con su engastadura sinfónica y ambas, de esta manera, se muestran admirablemente fundidas, de modo simbiótico e indisociable.

Con ese tipo de tratamiento queda la “piedra preciosa” como aureolada y, como resultado, sus cualidades quedan resaltadas; en cambio, una incapacidad para todo ello podría hasta perjudicar esas condiciones, a la manera de un diamante en manos inexpertas para efectuar sobre él un adecuado tallado y el conveniente engarce.

II. 5. PLANIFICACIÓN Y PROCEDIMIENTOS DE LA TESIS

Tras haber manifestado previamente una visión general de la cuestión que nos ocupa en esta área concreta de investigación musical sobre las *Obras Completas* de Cervantes creemos que es pertinente mostrar las líneas esenciales del procedimiento metodológico y la consecuente sistematización por las que se rige esta tesis.

II. 5. 1. DESCRIPCIÓN DE LOS CONTENIDOS DE LA TESIS

La orientación metodológica de nuestro trabajo de investigación implica una estricta y ordenada organización. Por ello mismo atendemos en principio a manifestar los módulos y la configuración de sus contenidos mediante la gradación sucesiva de sus componentes. La descripción de los módulos de esta tesis se establece mediante estos conceptos por los que se regula la lógica y correspondiente operatividad:

1. PROPEDÉUTICA
2. MARCO TEÓRICO
3. HIPÓTESIS
4. OBJETIVOS
5. METODOLOGÍA
6. SISTEMATIZACIÓN

Tras aquellos amplios desarrollos dispuestos precedentemente en la Presentación y la Introducción se encauza el particular trabajo de investigación en nuestra tesis —dispuesta en 10 capítulos— cuyos amplios contenidos generales en su temática pueden describirse, de manera concretizada, desde los siguientes cauces:

II. 5.1.1. PROPEDÉUTICA

Mediante los cuatro capítulos³³⁷ que conforman la Presentación de esta tesis se establece un bloque propedéutico por el que se diseñan y perfilan las perspectivas metodológicas de la tesis. Sobre estas perspectivas se delimita y diseña la línea deductiva y específica que conduce a aquella acotada área en que se establece y concretiza nuestra particular investigación. La mayor y más básica directriz propedéutica la hemos hallado, insistimos, en la excelente obra de Miguel Querol

³³⁷ Se trata de aquellos tres consabidos capítulos que titulábamos como:

- Justificación y sentido de esta tesis.
- Estado antecedente de la cuestión musical.
- Principales obras del panorama precedente.
- Disquisiciones filosóficas y estéticas inherentes a la obra cervantina.

También estos capítulos (dispuestos en la Presentación, tanto como los subsiguientes de la Introducción) de la parte precedente de esta tesis han supuesto e implicado su particular propedéutica. Ésta ha consistido especialmente en la búsqueda y selección de las obras de mayor relieve cualitativo y, sobre todo, de más directa afinidad con los peculiares postulados de nuestra propia tesis. Tanto la Presentación como la Introducción (aun dentro de la dificultad de sus diversos contenidos) también hemos procurado someterlas a estricto método y ordenada sistematización., especialmente al vislumbrar el amplio desarrollo que iban a precisar ambas partes en que se insertan vertientes tan distintas.

puesto que es la que más se ajusta a la propia configuración por la que se orienta y encauza nuestra propia tesis. La obra de Miguel Querol establece unos objetivos muy amplios y diversificados pero, ciertamente, los resume y concretiza de manera magistral, clara y sintética. En todo caso, también ha sido de especial importancia y valiosa experiencia el estudio de aquel amplio panorama más representativo e inherente a las obras cervantinas por las que, las unas desde la directa competencia musical y las otras desde su índole filosófica, estética o histórica, más se ajustan a nuestra particular y concreta línea de investigación. Desde ellas se encauzan las directrices del correspondiente marco teórico.

II. 5.1.2. MARCO TEÓRICO

El correspondiente marco teórico se establece, de manera básica y directa, sobre la atenta lectura de las *Obras Completas* de Cervantes y sobre las referencias que nos aportan las obras precedentes que tratan sobre cuestiones analógicas a las de nuestra propia tesis en el ámbito musical. Sobre los contenidos de esas obras precedentes se centran exclusivamente nuestras consideraciones —dispuestas en la Presentación y la Introducción— que, en todo caso, pretenden aclarar aquellas nociones aportadas por relevantes autoridades de reconocido prestigio. Con ello se intenta incidir y ampliar los conceptos sobre nuestras propias ideas y, de manera añadida, efectuar diversas variantes de enfoques analógicos (e incluso contrastantes) sobre unas mismas cuestiones. Pero insistimos en que, obviamente, la amplia y substancial base de nuestra tesis estriba, de manera prioritaria, en los propios contenidos de las *Obras Completas* de don Miguel de Cervantes. El denso trabajo analítico realizado sobre las *Obras Completas* de Cervantes nos aboca a estas tres esenciales consideraciones:

- Todo el trasfondo estético de la obra cervantina tiene finalidad en sí mismo, como deleitable belleza literaria en su convergencia sobre el ámbito musical. Pero la paciente indagación y el detallado análisis muestra que esa primera finalidad estética lo transmuta Cervantes en utilísimo medio para elevarse, todavía más, hacia una finalidad superior ética.
- Por todo ello, durante el transcurso de la tesis, resulta imprescindible la constante recurrencia a diversas citas de superior nivel filosófico, psicológico y moral (siempre convergente hacia la tendencia superior ética) manifestado desde relevantes autoridades.
- Entre las obras que constituyen la base propedéutica en los prolegómenos de nuestra tesis y la conducción de nuestro trabajo de investigación se establece

una feliz y lógica convergencia. Del mismo modo, también se establece una similar convergencia entre nuestros comentarios analíticos sobre los fragmentos musicales sobre Cervantes y las citas de apoyo de relevantes personalidades a las que recurrimos durante el transcurso de la tesis. Verdaderamente, esta convergencia no era una aspiración propuesta de manera apriorística sino que, más bien, es el lógico resultado de una acción analítica racional, metódica y sistemática como lógico efecto de analizar intensamente una genial obra literaria repleta de sabiduría en sus diversos aspectos. Tal nivel de sabiduría en Cervantes reclama la concordancia armónica con las citas que introducimos de esas relevantes personalidades.

Conocidas desde nuestra juventud buena parte de esas *Obras Completas*, especialmente del *Quijote*, progresivamente iba aumentando nuestro interés sobre las referencias musicales que, de manera tan constante como plenas de adecuación y sentido, aparecen por doquier en las *Obras Completas* de Cervantes. Su reiterada lectura y el creciente interés por sus contenidos y referencias musicales se convirtió, de manera paralela y progresiva, en un singular deleite toda vez que en un directo referente, dada la claridad de sentido y significado y la coherente idoneidad con que se muestran en cada contexto. De todo ello surgió la ilusión y el compromiso de efectuar un trabajo investigación; en él se pretende ahondar, en la medida de nuestras posibilidades, en la sutil área conceptual, incidiendo sobre aquellos mismos aspectos en los que, de una u otra manera, aparecen referencias³³⁸ musicales.

II. 5.1.3. HIPÓTESIS

Las referencias musicales³³⁹ de Cervantes se nos muestran, según hemos indicado, como una música ficticia o ficta, imaginaria y sub-intelecta o, según nuestro moderno concepto, de manera virtual. No obstante, el intenso mensaje de su obra literaria manifiesta aquella densa complejidad indicada y, por ello mismo, implica unas

³³⁸ Cabe establecer la salvedad de que, verdaderamente por marcada excepción, sólo en tres o cuatro esporádicos casos se establecen comentarios analíticos desde donde no existía una referencia explícita musical. Y es que, dado el enorme contenido del sentido moral de estos casos no se ha podido evadir su consideración. En todo caso, como la mayor parte de los comentarios sobre citas musicales derivan del marcado y continuado mensaje ético que Cervantes inserta e implica sobre sus referencias musicales, por la misma razón no se ha podido eludir el comentario de estos esporádicos casos de tan relevante significación ética.

³³⁹ Cervantes acopia en sus obras veinte canciones que son preexistentes o coetáneas pero, muy probablemente, ajenas a la particular creatividad poética de Cervantes; al menos eso parece demostrar documentalmente Miguel Querol (según hemos indicado anteriormente).

claras alusiones, en cada caso, sobre diversos ámbitos del orden filosófico, moral, educativo, psicológico, costumbrista, histórico, etc. Todos esos valores, en uno u otro modo y de manera más clara o más sutil, se imbrican en los diversos ámbitos literarios cervantinos de modo muy complejo y comportan en la mayor parte de los casos, de manera reversible, un mensaje educativo que, por sí mismo, implica un especial y extraordinario interés del orden didáctico y moral.

La hipótesis de nuestra tesis afronta el compromiso de incidir al máximo en aquel sutil punto en que, desde la idea superior de Cervantes, se funde el mensaje poético con aquel tipo de música imaginada. La hipótesis estriba esencialmente en situarse en ese crucial punto de intersección entre poesía-música intentando ahondar al máximo en el análisis del fenómeno estético. Nuestra investigación se dispone en los siguientes y esenciales puntos:

- Acotar las referencias que sobre los diversos aspectos de la música efectúa Cervantes en sus *Obras Completas*.
- Extraer las correspondientes citas musicales desde sus respectivos contextos literarios. En nuestro caso se efectúa esto casi de manera exhaustiva³⁴⁰.
- Someter todos esos extractos a consideraciones analíticas. Precisamente en este último punto radica lo esencial de la hipótesis, esto es, la aspiración por focalizar la prioritaria atención sobre los aspectos puramente musicales. En todo caso aceptamos que, en esa hipotética aspiración, es muy problemático el hecho de diseccionar los diversos componentes del orden cultural que, de manera tan compleja y simbiótica, se entreveran en aquellos fragmentos sobre los que Cervantes dispone ese tipo de música que es, en todo caso, siempre virtual e imaginaria.

Tras los pertinentes extractos de referencias musicales no nos centramos exclusivamente en cuestiones analíticas específicamente del orden estético musical aunque éstas, ciertamente, también tienen una amplia consideración en nuestra tesis. Esa exclusividad estética musical no se correspondería, en ningún caso, con nuestra verdadera intencionalidad; con ello se soslayaría el profundo sentido interno de la expresión musical cervantina y derivaría en una restricción meramente técnica, limitando con ello nuestros esenciales objetivos. En todo caso, esta manera de proceder no sería más que la redundancia o ampliación sobre las directrices de trabajos precedentes en que ya han apurado desde el plano musicológico las

³⁴⁰ Efectivamente, el extracto de las correspondientes citas musicales es prácticamente exhaustiva en nuestra tesis. Sólo se soslayan (y aun en muy esporádicos casos) aquellas referencias elementales en que, de manera intrascendente, se reitera la leve alusión a algún tipo de instrumento sobre el que ya se han efectuado las adecuadas referencias con anterioridad.

referencias musicales que muestra Cervantes en sus obras, especialmente en el caso de Miguel Querol, con un trabajo bastante completo y con el mérito añadido de su diáfana claridad, estricto método y ordenada síntesis.

La hipótesis de nuestro trabajo se abre especialmente hacia el intento de clarificar la auténtica y esencial finalidad, la verdadera intencionalidad de Cervantes al acopiar el recurso musical como refuerzo colateral y complemento de la expresividad poética. En ello se encauza la hipótesis, precisamente en el intento de analizar el modo en que se entreveran los tres sucesivos niveles:

- La estética literaria cervantina.
- Su fusión con aquel tipo de música virtual o imaginada.
- La dirección y encauzamiento de todo ello hacia una finalidad superior ética.

Nuestra hipótesis se debate, por tanto, (dentro de esa superposición de niveles) en el intento de elucidación del auténtico y esencial mensaje, del contenido primordial que se guarece, como gema preciosísima y recóndita, en la médula del continente poético-musical, teniendo siempre en cuenta los siguientes supuestos:

- El amplio conocimiento que poseía Cervantes, —al menos del nivel de un buen dilettante—, de los recursos musicales coetáneos, de sus formas compositivas, de la categoría y cualidades de la voz humana, de la diversidad de los recursos instrumentales y la adecuada ambientación de todo ello en su obra. Todo ello lo dispone Cervantes oportunamente en cada caso, estableciéndolo mediante una admirable verosimilitud, hasta el punto de ofrecer fidedignas y palpitantes imágenes del costumbrismo musical de aquella época.
- Ausencia de cualquier tipo de partitura pero, en todo caso, presencia muy clara y significativa de un texto literario que garantiza, desde su explícita nitidez, tanto el sentido como el significado en cada caso. Sobre tal texto le es relativamente posible, a una persona de adecuada formación académica musical, poder imaginar que tipo de música correspondería en cada caso, de manera hipotética pero bastante aproximada.
- La apreciación del particular contexto en que se muestran todos estos componentes, junto a los personajes en que se significa la expresión poético-musical, propicia la proyección de la hipótesis por la que, tras los intensos análisis, las pertinentes glosas y las extensiones analógicas, puedan permitir adentrarse en el sutil mensaje que pretende conferir Cervantes, generalmente del tipo moral y educativo.

II. 5.1.4. OBJETIVOS

Los objetivos primordiales se encauzan a detectar los contenidos conceptuales dispuestos en lo esencial del mensaje estético poético-musical en las *Obras Completas* de Cervantes. La mera función analítica sobre los componentes estrictamente del orden musicológico tendría escaso sentido y precario interés en nuestro caso; especialmente por las tres siguientes razones:

- ❖ Porque la obra de Miguel Querol, aunque sintética, es de admirable y densa suficiencia en este aspecto.
- ❖ Porque el tipo de simulada música cervantina, —o, como mejor se quiera denominar: ficta, imaginaria, sub-intelecta o virtual—, al estar elidida, no da lugar a ese tipo de análisis estricto, del concreto orden técnico-estético musical.
- ❖ Porque el núcleo primordial de nuestros objetivos es la indagación del profundo sentido conceptual que subyace de manera esencial en cada contexto en que Cervantes recurre a la música. Por ello mismo, sin soslayar las pertinentes indicaciones que, desde el plano estético, atañen al orden puramente musicológico (por cierto, siempre claras y deleitables referidas a los diversos tipos de instrumentos, formas musicales, distintas ambientaciones en que aparece la música, etc.) se ahonda en el profundo sentido que aquéllas conllevan. Con ello se intenta ahondar de manera analítica, tras la correspondiente significación poético-musical, en el sentido profundo del mensaje conceptual que pretende conferir Cervantes desde aquella básica idea, educativa y moralizante.

Es un esencial objetivo nuestro intento por mostrar la manera en que el arte literario, de tan deleitable y sugerente belleza en Cervantes, se traspone hacia el beneficio superior de la finalidad ética. La estética, como pocas veces en la historia de la literatura universal, se convierte en óptimo medio y directo cauce para la finalidad superior ética. La visión sintética y global³⁴¹ de la obra cervantina ofrece ese resumido panorama y es gratificante que en sus puntos más deleitables o de más intensa emotividad aparezca la música como singular complemento estético.

Precisamente lo que nos ha animado a acometer y encauzar esta tesis es el intento de indagar en la sutil función de ahondar en las consideraciones y los criterios

³⁴¹ Por cierto, sólo desde esa “visión sintética y global”, que se produce tras el minucioso análisis de su obra, se manifiesta como una especie de transmutación en que lo estético parece metamorfosearse hacia el interés superior ético. Pero eso sólo se ofrece como premio a quien mantiene el constante y necesario denuedo (por cierto, nada penoso desde el deleite que aporta la consideración analítica de las *Obras Completas* de Cervantes).

que Cervantes pretende manifestar, precisamente en aquellos contextos en que late con mayor intensidad su emotividad por lo que, precisamente entonces, necesita recurrir al concurso de la música.

Nuestros objetivos apuntan, desde el tamiz musical, hacia la actividad introspectiva sobre los diversos contextos de la obra cervantina y sus distintos ámbitos: filosófico, psicológico, didáctico, costumbrista, histórico... Pretendemos ahondar en sutiles áreas intuitivas hasta intentar contactar con la idea básica desde la que emana el esencial concepto. Nuestros objetivos apuntan, por tanto, a realizar una tarea de análisis por el que, partiendo desde las referencias musicales, nos retorne a la esencia básica del mensaje cervantino, transitando, en sentido inverso y como de retorno, hacia la idea primitiva y genética del autor, de esta manera:

Expresión literaria→referente técnico-estético→recurso poético-musical→mensaje ético→concepto superior→idea básica, genética y substancial, de la mente cervantina.

Nuestros objetivos se encauzan, por tanto, sobre la firme pretensión de ahondar en el sentido que ha propiciado la necesidad expresiva poético-musical, de manera tan reiterada en el caso de las *Obras Completas* cervantinas. Aun sin soslayar (cuando es necesario y procedente) manifestar concretas consideraciones del orden técnico-estético dentro del ámbito musicológico, se intenta sobre todo profundizar al máximo en las diversas motivaciones que generaron aquel tipo de necesidad expresiva poético-musical. Interesa, sobre todo, ahondar sutilmente en el trasfondo sutil de la expresión, esto es, indagar y profundizar en el sentido interno, en el contenido del mensaje humanístico que está envuelto en el continente estético poético-musical.

Pretendemos ahondar, sobre todo, en la idea genética y en su íntima finalidad, mucho más que en su vehículo hermenéutico (semántico en lo poético) o musical (en su particular e hipotética³⁴² expresividad), aunque también, en todo caso, atendiendo razonablemente a su conducto estético, especialmente en aquellos casos de singular belleza. Por ello mismo, salvo en aquel Capítulo 5 (Novelas ejemplares-II con música) en que, por excepción, establecemos de manera añadida aquella extensión analítica poético-musical —a modo de especial anexo—, en todos los demás capítulos se atiende más a la finalidad esencial, esto es, al profundo sentido de lo que se expresa, mucho más que al recurso hermenéutico y al medio poético-musical con que se nos manifiesta. Por eso mismo aparecen en nuestros análisis constantes referencias a los valores implícitos del orden espiritual, ético, filosófico, educativo, psicológico, costumbrista, histórico..., incluso místico y trascendente, atendiendo a ello con clara

³⁴² Hipotética, sí, por cuanto que las indicaciones musicales carecen de una representación gráfica, típicamente musical.

prioridad sobre los recursos técnico-estéticos, poético-musicales con que se manifiestan. Más aún, desde la objetividad con que se nos muestran estos recursos poético-musicales se establecen oportunas referencias sobre ellos pero, ante todo, se pretende remontarlos y ahondar en la dimensión subjetiva y profunda que los ha motivado.

En los objetivos de nuestra tesis se pretende mostrar que la obra cervantina tiene un valor consistente y permanente, por tanto, con dimensión clásica de absoluta intemporalidad y permanente vigencia. En este sentido la obra cervantina resiste y rechaza aquellos acercamientos que, desde un mal planteado y reduccionista racionalismo, pretende enjuiciar la obra cervantina con criterios de estricta y temporal actualidad. Y ahí mismo aparece el prodigioso fenómeno, tanto del orden estético como ético, por el que la obra de Cervantes se nos muestra con una absoluta lozanía y un perenne vigor en todo tiempo. Y seguramente así será por siempre...

Se pretende mostrar cómo tras las expresiones poético-musicales se contiene un amplio panorama de aspectos, niveles y gradaciones de muy distinto ámbito tanto en la cualidad ética y como en la categoría estética. En resumen, se pretende incidir en aquella relación de medio-finalidad que desde la estética se muestra hacia la ética, esto es, el servicio de aquella fusión de poesía-música hacia el interés superior de los valores morales.

II. 5.1.5. METODOLOGÍA

Tras diseñar y encauzar unos objetivos peculiares advertimos que, a priori, se nos muestran desproporcionados³⁴³ no sólo para nuestra acción analítica particular sino, probablemente, para cualquier otra directriz que los acometa en esa misma línea.

Convencidos, por tanto, de esa patente dificultad, hemos dispuesto una metodología lo más estricta, coherente y sólida posible para poder basar y encauzar el vasto panorama que supone el análisis de las *Obras Completas* de Cervantes desde nuestro particular enfoque musical. Creemos que, entre tantos enfoques musicales como se han realizado sobre las inagotables vertientes humanísticas de las *Obras*

³⁴³ Anteriormente, ya nos hemos referido (dentro de I. 2. ESTADO ANTECEDENTE DE LA CUESTIÓN) y, concretamente (dentro del apartado a I. 3. 5. BEGOÑA LOLO) a las consideraciones de Florencio Sevilla (*Cervantes: un perfecto desconocido*, cuyas precisas y valiosas expresiones ya hemos indicado que aparecen insertadas en la págs. 61 a 87 de la recopilación de Begoña Lolo). Por tanto, ya indicábamos allí —en directa sintonía con las advertencias de este autor—, la imposibilidad de apurar los contenidos sobre cualquier vertiente humanística de la obra cervantina, por más que se focalicen y acoten los objetivos sobre una cuestión muy concreta. Ésa es la misteriosa grandeza de la obra cervantina y, al propio tiempo, la enorme dificultad para quien asume el compromiso de establecer cualquier tipo de análisis sobre su obra.

Completas de Cervantes, la nuestra presenta la especial peculiaridad dispuesta en los siguientes aspectos:

- La esencial base metodológica parte de un directo acercamiento a los contenidos de la obra cervantina en que se ha recurrido a extractar las referencias musicales en cualquiera de sus diversos aspectos y en los distintos contextos en que aparecen durante el decurso de sus *Obras Completas*. En este sentido tiene nuestra tesis una genética relación antecedente con la obra de Miguel Querol aunque sólo en lo inherente al Capítulo I de la obra de este autor. Precisamente en los contenidos de este Capítulo I de la obra de Miguel Querol se establecen referencias generales, de manera concisa y abstracta. En cambio, en nuestra tesis se acometen, (en cada contexto, en cada párrafo o en cada frase) todas las concretas referencias que implican el componente musical en cualquier sentido o aspecto.
- La acción analítica sobre la correlación de literatura-música se acomete, de manera directa, sobre todas y cada una de las referencias musicales que Cervantes muestra en sus *Obras Completas* y no sólo sobre *El Quijote*. Se sigue el mismo orden que Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas establecen en su edición sobre las *Obras Completas* de Cervantes. En todo caso, como las *Obras atribuidas* no aparecen en la versión de Florencio Sevilla y Antonio Rey, hemos recurrido para ello a la edición de las *Obras completas* según la recopilación de Ángel Valbuena Prat.

Hemos procurado establecer una orientación metodológica equilibrada y sólida. Por ello mismo establecemos aquellas dos partes antecedentes que vienen a conferir una base referencial y una amplia visión sobre el panorama antecedente. Sobre esas referencias, —que se disponen desde diversos enfoques, especialmente del orden musicológico pero también filosófico, psicológico e histórico—, se abre, proyecta y encauza el método de nuestra particular actividad investigadora que, en todo caso, se rige por un orden analítico dispuesto desde una rigurosa sistematización.

II. 5.1.6. SISTEMATIZACIÓN

En principio, el propio índice es un sintético e inequívoco indicativo de los conductos que guían la tesis. Las esenciales directrices que canalizan la orientación metodológica aparecen allí diseñadas, de manera muy sinóptica, para la subsiguiente y adecuada conducción sistemática.

La sistematización desglosa las líneas metodológicas y desarrolla nuestro intento de un acercamiento a las expresiones para las cuales Cervantes ha recurrido a la imbricación de la literatura con la música. Tras ello se ahonda en la peculiar intencionalidad de cada caso, intentando expresar el sentido y la significación de contextos tan diferentes, dispares y hasta contrastantes como se muestran en su extensa obra.

Punto por punto, contexto tras contexto, se extractan todas las referencias musicales y se procede a establecer sobre ellas las respectivas consideraciones analíticas: analogías, correspondencias, referencias, imbricaciones y correlaciones que, en muchos casos, apelan necesariamente a introducir citas de relevantes personalidades por las que se refuerzan y ensanchan aquellos conceptos cervantinos.

Desde la detallada sistematización se pretende que nuestra investigación pueda ofrecer al término de nuestra tesis, para la correspondiente representación sintética, aquel proceso discursivo por el que:

- a) Los conceptos superiores de Cervantes se perfilan en ideas y argumentos.
- b) Estas ideas y argumentos se materializan y concretan en procedimientos literarios.
- c) Estos procedimientos, al propio tiempo, se muestran desde un notable elenco de valores: filosóficos, morales, educativos, etc.
- d) Dado el gran poder emotivo que Cervantes reconoce en la música, precisamente recurre constantemente a ella para remarcar, realzar y diferenciar las distintas situaciones, ambientes y la diversa catadura moral tan contrastante de los respectivos personajes, incluso manifestando entre todo ello plácido componente bucólico-musical de la propia naturaleza.
- e) Ya en el ámbito de imbricación literaria-musical, la acción sonora —aunque siempre imaginaria—, viene a ser un recurso que contribuye a la mejor manifestación de la idea, toda vez que a conferir mayor expresividad en cada caso. En ese punto se advierten los notables conocimientos de Cervantes en materia musical y el sabio aprovechamiento que de ello extrae para los intereses de su creatividad literaria.

Tras considerar la ordenada sucesión de este proceso, nuestra acción analítica, después de extraer las referencias literario-musicales, se encauza hacia una acción de retorno (justamente en dirección contraria u opuesta, esto es, de: e—d—c—b—a) que, precisamente en su sistemático recorrido a la inversa y en dimensión axial, pretende acercarse a la propia génesis del concepto primigenio y, en la mayor medida posible y de modo colateral, a la propia personalidad y el espíritu del mismo Cervantes

cuyo palpito anímico se advierte entre las páginas de su obra . Esto es relativamente posible en tanto que cuanto más alta categoría alcanza la obra es porque, entre tantos valores, se ha manifestado en esencia la honrada sinceridad de su autor y el latente entusiasmo que permanece vigoroso tras una vida de tantos sufrimientos de todo tipo. En todo caso, la complejidad del alma magnánima del autor se ha ido manifestando paulatinamente en sus criterios, tanto de manera positiva en aquellos personajes de íntegra moralidad, como en la denuncia y el rechazo de los que se apartan de la ética. El espíritu de Cervantes habla a través de sus personajes, desde la aprobación o la denuncia, desde el entusiasmo o el rechazo, incluso a través de las diversas manifestaciones de la naturaleza que ama con deleitable delirio y tierno cariño. Paulatinamente se va manifestando, con todo ello, el auténtico espíritu de Cervantes; y éste late con la mayor fuerza en aquellos contextos de especial emotividad o superior transcendencia en que, precisamente, recurre al auxilio de la música, especialmente para mejor realzar las relaciones amorosas de los amantes en el íntimo candor de la pareja humana.

La detallada sistematización nos permite indagar sutilmente, fragmento a fragmento de cada contexto, en el binomio del significado y sentido del texto que implica una referencia musical. En esta pormenorizada visión, los diversos tipos de personajes, ambientes y circunstancias se nos muestran como un conjunto de indicios desde los que se encauza y canaliza la comprensión de la sutil intencionalidad expresiva de Cervantes.

La enorme diferencia y la amplia diversidad de contextos en que aparece la música nos obligan a establecer consideraciones muy dispares adaptadas a la peculiaridad de cada caso. Nuestra sistematización adopta, por ello mismo, una necesaria flexibilidad, acorde al peculiar enfoque analítico que requiere cada contexto.

En nuestra sistematización es un recurso técnico de especial importancia el hecho de insistir en la constante recurrencia a los epígrafes y sub-epígrafes para, de esta manera, intentar conducir y clarificar el análisis del modo más detallado. La constante insistencia en ese formulismo, aun a riesgo de ofrecer el aspecto rutinario o de automatismo, garantiza aquella necesaria minuciosidad que propicia detallados resultados tras el escrupuloso análisis.

PRIMERA SECCIÓN

CAPÍTULO 1

EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA

QUIJOTE I

PRÓLOGO

QUIJOTE, I. Prels.

Urganda la desconocida

Hemos indicado anteriormente que de las *Obras Completas* de Cervantes sólo extractamos aquellos puntuales fragmentos en que aparece una indicación referencial sobre la música, en cualquiera de sus diversos aspectos.

Sólo en muy raras excepciones (como en la que, casualmente, se muestra en este inicio seguidamente) se acotará alguna cita sin que ésta tenga una relación directa con la música. En todo caso, también en estas esporádicas excepciones se advierte un trasfondo con la música, en uno u otro sentido, según se indica oportunamente:

Advierte que es desati-,
siendo de vidrio el teja-,
tomar piedras en las ma-,
para tirar al veci-.

En este caso la relación musical es absolutamente indirecta y colateral. Efectivamente, esta cuarteta nos evoca poderosamente, (de manera absolutamente

insoslayable), aquella otra del cantar popular. Sobre ella hallamos una gran analogía; por ello mismo la correlacionamos con aquella otra que expresa:

Cualquiera que el tejado
tenga de vidrio
no debe tirar piedras
al del vecino.

Esta cuarteta aparece empleada¹ por Manuel de Falla dentro del conjunto de sus 7 *Canciones Populares Españolas*. Probablemente está influenciada (casi copiada, diríamos...) de este mismo contexto cervantino. Por eso mismo, ante la admiración de su enorme parecido, no hemos podido abstraernos a mostrar su directa correspondencia.

QUIJOTE, I, i.

Cabe considerar la finura de Cervantes en todo lo referente a la cuestión del sonido. Por ello mismo, hasta en la eufonía del nombre de Rocinante se tiene en cuenta. Por ello mismo se indica lo siguiente:

Al fin le vino a llamar *Rocinante*, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo.

La propia sonoridad de las palabras establece ya, de por sí, el nexo común estético que se muestra entre la expresión utilitaria y práctica del lenguaje y aquella otra dimensión expresiva que se encauza progresivamente hacia el ámbito superior de la lírica y la poética.

Precisamente, al atender a esa bifurcación entre lo utilitario y lo poético de la palabra, cabe evocar aquel mítico pasado en que, por aquellas intrincadas selvas y los frondosos bosques, oiría el ser humano una extraordinaria cantidad de sonidos. Muchos de ellos le parecerían más suaves y puros que la resonancia o el eco de su propia voz, especialmente el canto de las diversas aves en toda su espléndida variedad. Sin duda trataría de imitarlo mediante el silbido (de cuya propia facultad se habría apercebido, probablemente, de manera fortuita); pero también al propio tiempo, se habría apercebido, a su vez, de la atractiva sonoridad de su propia voz. Desde ella, paulatina y

¹ En este elenco de canciones busca Manuel de Falla mostrar un variado florilegio de canciones del acervo popular español. A ésta, que es objeto de nuestro comentario, se la adapta a la forma de la seguidilla murciana.

derivadamente, apreciaría las inherentes posibilidades de variación en su modulación, como consecuente y directo efecto del distinto tipo de estado de ánimo.

Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos, y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla *Dulcinea del Toboso*, porque era natural de Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto.

Cabe reparar aquí en la metátesis que sobre este nombre opera Don Quijote, desde su desbocado idealismo profesado hacia la mujer. El nombre de Aldonza, aun sin perder componente de feminidad, suena, en realidad, casi como un tosco aldabonazo, de manera intensamente rústica y casi en el ámbito de la contundencia. Pero, por efecto del gentil ingenio de Don Quijote se pasa a la extrema ternura con el nombre de Dulcinea. Este nombre, de exquisita sonoridad, implica inequívocamente la más candorosa dulzura. Más aún, parece sugerir la dulce fonética de este nombre desde la significación de la “mujer que dulcifica todo a su entorno”.

Aparece, aunque de manera connotativa, la primera y explícita referencia a la música. Desde ella precisamente emana la delicadeza del nombre que nuestro héroe otorga a su imaginaria enamorada.

QUIJOTE, I, ii

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora.

Constantemente alude Cervantes al canto de los pajarillos. Automáticamente los seres humanos correlacionamos el bello canto de los pajarillos con aspectos amorosos entre ellos y, por ende, establecemos una extensión analógica sobre los propios sentimientos amorosos de la pareja humana. En todo caso, sobre esto sí cabe indicar que tal canto natural se correlaciona directamente con la relación amorosa de estos animales. De la misma manera cabe entender que los más preciosos cantos y las más bellas poesías de los seres humanos se refieren al amor.

Immanuel Kant, sumido en sus profundas consideraciones filosóficas, dentro del sutil ámbito de la gnoseología, se refiere con deleitable delicadeza al canto de los pájaros. Por ello mismo indica²:

El canto de los pájaros anuncia la alegría y el contento de su existencia. Por lo menos, así interpretamos la naturaleza, sea o no ésa su intención; pero ese interés que aquí tomamos en la belleza exige totalmente que sea belleza de la naturaleza, y desaparece del todo tan pronto como se nota que ha sido engañado³ y que sólo es arte.

San Agustín advierte⁴ el deleitable canto de los ruiseñores. Así se muestra en las siguientes expresiones:

Maestro.— Responde, por tanto, si te parece que “modula” bien la voz del ruiseñor en la parte primaveral del año, pues no sólo es “numeroso” y más que agradable aquel canto, sino que incluso, si no me engaño, es congruente con el tiempo.

La expresión de San Agustín reconociendo el hecho de ser “la voz del ruiseñor en la parte primaveral del año [...] congruente con el tiempo” es de una extrema importancia. Supone plenamente que conlleva el componente esencial del carácter, en este caso, jovial, risueño y alegre de la primavera. Obviamente, esa manifestación del carácter se produce en este animalito desde la ley del instinto.

Ya en ese complejo y difuso ámbito del instinto animal, habría que considerar que se establecerían entre él (especialmente en el conjunto de aquellos animales de superior capacidad intelectual) un parecido (difuso pero analógico) con el inconsciente de la mente humana. El inconsciente o, (aunque en el mismo sentido), si se prefiere llamarlo subconsciente, establece, de manera automática e involuntaria un orden preferencial de agrado: es lo que llamamos sentimiento, de inflexible poder coercitivo sobre las decisiones finales. Desde él aparece el gusto instintivo que dicta (desde el lóbulo

² Immanuel Kant: *Crítica del juicio*; traducción de Manuel García Morente, Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1991, pág. 256.

³ La expresión por la que se remarca “se nota que ha sido engañado”, se refiere a aquella deleitable (aunque falsa ilusión...) que se produce en muchas personas por la asombrosa imitación que se efectúa y mediante la que son capaces de imitar el determinado canto de pájaros. Eso se efectúa mediante el uso de pequeñas lengüetas de caña, minúsculos recipientes de barro con un determinado contenido de agua, etc. Con estos artilugios de logra imitar, con asombrosa aproximación, el canto de muchos pájaros. Precisamente en Vila-Real (Castellón) tienen lugar cada año, (enmarcados en las fiestas patronales de San Pascual Bailón, en el mes de mayo o en las fiestas patronales de la Virgen de Gracia, en el mes de septiembre) afamados concursos de reclamadores de canto de pájaros.

⁴ San Agustín: *Sobre la música. Seis libros*; traducc. de Antonio Moreno Hernández, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos, S.A., 2007, pág. 97.

encefálico derecho) su inexorable ley sobre el izquierdo, esto es, sobre el conciente o conocimiento racional. La moderna ciencia neurológica demuestra que resta muy poco margen de decisión a la parte racional. Un enorme porcentaje de posibilidad de decisión (que equívocamente atribuimos exclusivamente a la parte racional) viene, casi completamente determinada, de manera coercitiva, por el inconsciente. En todo caso, Stokowsky refiere sobre esto las siguientes consideraciones⁵:

El ruiseñor y la alondra son cantantes magníficos para casi todo el mundo. Hasta los pájaros prisioneros en jaulas, a veces cantan cuando se les demuestra cariño, o cuando alguien querido de ellos⁶ entra en la habitación. La mayoría de los pájaros muestran una tal inteligencia, que [hasta] es posible que gocen de su propio cantar, tal y como los hombres y las mujeres cuando están contentos y absortos por alguna tarea interesante.

La expresión “rosada aurora” nos evoca aquí, en otro sentido pero de manera grata e inevitable, aquella *copleta*⁷ que, dotada de tan manifiesta belleza, se cantaba en Nules⁸:

Por la puertas doradas⁹ de Oriente
se asoma la aurora con rostro gentil
y le cantan con trinos sonoros,
batiendo sus alas, avecillas mil.
¡Venid al redil!
La Pastora Divina os espera
en esta mañana del florido abril.

Varias veces aparecerán, durante los comentarios y sucintos análisis musicales referidos a las *Obras Completas* de Cervantes, referencias al canto de los pájaros. En todo caso nos ocuparemos más adelante, amplia y cumplidamente, de mostrar sobre esto los correspondientes comentarios estéticos. No obstante, cabe significar la doble

⁵ Leopold Stokowsky: *Música para todos nosotros*; ob. cit., pág. 45.

⁶ En el capítulo de *Galatea II* afirmo efectivamente, desde mi gozosa experiencia, lo que aquí indica Stokowsky. Cuando yo salgo a la terraza o al almacén donde los pajarillos de mi hermano permanecen enjaulados, súbitamente me saludan con su dulce piar e inician sus deleitables y prodigiosos trinos de bellísima variedad.

⁷ Ésta era una de tantísimas coplas del enorme acervo popular-religioso que, antecediendo al Rosario de la Aurora, se cantaban en las ocho o diez bocacalles del centro de esta población castellonense.

⁸ Éste es nuestro pueblo natal, enmarcado en la provincia de Castellón.

⁹ En realidad, nunca tuvimos claro, al cantar esa deleitable *copleta* de mi pueblo, si la palabra era “rosadas” o, en su caso, “doradas”. Si la expresión era “doradas”, probablemente quepa advertir en ello una influencia cervantina (o, al menos, una especial coincidencia) ya que Cervantes usa esa misma expresión algunas veces al referirse poéticamente al radiante y deleitable encanto del amanecer.

analogía de estas expresiones relevantes con la *copleta* de mi pueblo que aquí se aduce, tanto por la bucólica referencia al amanecer como por los trinos de los pajarillos.

Con todo esto, al principio de esta cita aparece el muy significativo nombre de Apolo. En realidad se dispone aquí este referente mitológico como inspirador exclusivo del componente natural y espontáneo de musicalidad que fluye en la naturaleza, especialmente en los dos evocadores y poéticos extremos del día en que hasta las propias aves parecen apercibirse de su especial candor y solemnidad: el amanecer y el crepúsculo. Por eso mismo saludan a ambos con especial relieve y asombrada admiración. Pero con la citación exclusiva de Apolo y el soslayar de Dioniso queda incompleta aquella dualidad que se establecía desde la Grecia clásica y que de tan admirable manera reivindica Nietzsche, especialmente en su obra *El nacimiento de la tragedia*¹⁰. Nietzsche recurre constantemente a estas dos figuras simbólicas por ser ellas la más genuina y directa clave en ese prodigioso binomio, singular y complejo fenómeno de confrontación-complementación-equilibrio, que se posibilita desde ambas dimensiones estéticas; de esta manera constituyen, ciertamente, el núcleo y el profundo sentido de la tragedia musical. Por ello mismo indica¹¹ Nietzsche:

Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte.

Apolo y Dioniso o, mejor Dioniso y Apolo, (precisamente por un sucesivo orden de actuación ontológica estética) son la metafórica personificación de la actividad intelectual, sensible y conceptual, del ser humano, especialmente en el ámbito de la creatividad artística.

LAS FIGURAS MÍTICAS, SIMBÓLICAS Y ESTÉTICAS DE APOLO Y DIONISO

Aunque dentro de la vertiginosa actividad de la mente humana llega prácticamente a confundirse la función sensible con la conceptual, lo cierto es que aquélla precede siempre a ésta. Dioniso representa el sentimiento apriorístico mientras que Apolo lo

¹⁰ Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*; traducc. de Andrés Sánchez, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

¹¹ Ídem, ob. cit., pág. 230.

conceptúa, lo enjuicia analíticamente y lo dispone en un orden de proporción y de equilibrio. Esta interacción ha estado durante mucho tiempo infravalorada; incluso se delezna la decisiva importancia de la función sensible (primando exclusivamente la dimensión apolínea del arte). Esto suponía una clara deficiencia en la estimación de la actividad mental. Se trataba ciertamente de un craso error de apreciación que paulatinamente se está corrigiendo en la actualidad pero que muchos compositores adscritos a la tendencia cacofónica se resisten aún a admitir, mostrando, por ello mismo, una neta incompreensión respecto a la compleja dimensión psíquica en la actividad neurológica.

LA FIGURA SIMBÓLICA DE DIONISO

Lo dionisiaco se manifiesta especialmente en el canto popular, aquel que se muestra con una esplendorosa libertad expresiva y una fresca espontaneidad rítmica. El clasicismo adopta especialmente los valores apolíneos, por ello tiende esencialmente a la producción instrumental, particularmente sinfónica. Pero el romanticismo reivindica progresivamente el espíritu libre de la música, y es en la ópera donde aquél se manifiesta en toda su intensidad; en ella el “aspecto objetivo” deja paso preeminente al vehemente “aspecto subjetivo”. Con la ópera se recupera la plena y libre expresión de los caracteres y, con ellos, aquella dimensión dionisiaca. En la ópera se trueca el verdadero sentido estético y la música pasa a supeditarse a la espontaneidad de la expresión. La ópera es tanto más auténtica, tanto más genuina cuando mayor libertad existe en la manifestación lírica de los personajes y de todos sus conjuntos; precisamente en este lugar reaparecen las dos partes, dionisiaca y apolínea, escindidas artificiosamente en aquella antigua e ilógica división. Ahora aparecen enfrentándose dinámicamente para intentar reivindicar su propia peculiaridad y su particular singularidad, justamente desde la vitalísima contraposición. Precisamente en esta dinámica lid entre la fogosa libertad interna y el equilibrio formal y estructural y se manifiesta el formidable dinamismo de la ópera y su profunda intensidad dramática. Cuanto más se acerca la ópera a su dimensión verista tanto más se aproxima a aquel constante y arcano anhelo por recuperar el antiguo espíritu de la tragedia griega, intentando reivindicar aquel fulgor vehemente y espontáneo que supedita los medios estéticos al fin supremo de la libre expresión. Visto desde otro prisma, la libre expresión

se objetiva en la ópera, revistiéndose con las elegantes vestiduras de los proporcionados medios estéticos.

El camino de la producción operística es una constante aproximación hacia el “juego con la embriaguez, con el éxtasis¹²”. Para ello se tiene que efectuar un recorrido justamente a la inversa de aquel proceso estético por el cual lo dionisiaco precedía, en su espontánea vigorosidad, al canon apolíneo de la forma y de la estructura. El Renacimiento, dentro de su apresurado entusiasmo, vehemente y reivindicativo, no atina a entender esa natural sucesión y por ello prima en exclusividad el “canon apolíneo de la forma y de la estructura”. Pero la ópera apela y clama poderosamente, desde la profundidad de su propia esencia, a la reivindicación del vitalista componente dionisiaco que va reintegrándose paulatinamente hasta lograr con la época verista aquel esplendoroso equilibrio manifestado desde una tensión titánica entre libre espontaneidad (dionisiaca) y el control constructivista (apolíneo). Esto mismo supone un descomunal esfuerzo intelectual en la mente creativa del compositor, especialmente al intentar plasmar sobre la partitura, como verdaderos retratos psicológicos, toda una extensa diversidad en el “impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas¹³”.

LA FIGURA SIMBÓLICA DE APOLO

La belleza no es sólo una propiedad teórica de los objetos en función de su equilibrada estructura y proporción, sino que se relaciona y cumplimenta con el peculiar sentimiento de placer que la intelección sensible extrae desde la contemplación de la obra artística, en este caso, desde la audición de la obra musical. Esta extraordinaria emoción, esta profusa red de sentimientos que la obra suscita en nosotros, tiene un sinfín de condicionamientos subjetivos por parte del contemplador: en principio está condicionado por su particular grado intelectual y su potencialidad afectiva; pero, también por sus creencias religiosas, sus orientaciones filosóficas, su correspondiente nivel cultural, etc.

[...] y a poco trecho della detuvo las riendas a Rocinante, esperando que algún enano se pudiese entre las almenas a dar señal con alguna trompeta de que llegaba caballero al castillo. [...] En esto, sucedió acaso que un porquero que andaba recogiendo de unos rastros una manada de puercos –que, sin perdón, así se llaman-, tocó un cuerno, a cuya señal ellos se recogen.

¹² Indicado en la pág. 232 de *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit.

¹³ Idem, pág. 235.

Es más que evidente que esta cita es absolutamente ajena a cualquier relación poética musical...; no obstante, no debe extrañar que ello ocurra, aunque sólo de manera excepcional, en este y algún otro esporádico caso. Cabe indicar que es nuestra intención acotar sólo aquel tipo de indicaciones por la que Cervantes se refiere, bien de manera directa o indirecta, a la música, desde aquellos casos de candorosa o sublime expresión hasta aquellos otros (como éste que nos ocupa), de extrema y prosaica rusticidad.

Por más que en las *Obras Completas* de Cervantes aparecen multitud de referencias sobre los instrumentos musicales, no nos referiremos en ningún caso a sus características específicas técnicas, mecánicas u organológicas por considerar estos aspectos ajenos a los intereses concretos de nuestra tesis. En todo caso nos referiremos únicamente a las características estéticas de los instrumentos y su funcionalidad correspondiente u operatividad peculiar interpretativa en el contexto en que éstos son citados en determinados puntos y diferentes contextos de la obra cervantina.

En este concreto punto cabe indicar que la trompeta se usa para diversos y muy dispares tipos de aviso en el ámbito militar. El nombre del cuerno¹⁴ derivó con el tiempo, paralelamente a su progresivo y admirable perfeccionamiento técnico-mecánico, con la indicación apelativa de trompa.

Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos; y, así como llegó, sonó un silbato de cañas cuatro o cinco veces, con lo cual acabó de confirmar don Quijote que estaba en algún famoso castillo, y que le servían con música.

No queda claro aquí si Cervantes se refiere al caramillo o simplemente a un silbato fabricado con caña, o sea, este tipo de sencillo tallo vegetal cuya planta crece abundantemente en las riberas de los ríos y las zonas marcadamente húmedas. Probablemente se refiera esta expresión al mencionado caramillo ya que, aunque el primer miembro de esta expresión, “silbato” se muestra en singular, su complemento, “de cañas”, nos induce a pensar que, efectivamente, bien pueda tratarse de este tipo de tosco instrumento pastoril.

Posteriormente se extendió el empleo del caramillo como reclamo usado por los afiladores cuando deambulaban por los pueblos ofreciendo su sencilla habilidad de tales afiladores de cuchillos, navajas, tijeras, etc.

¹⁴ En diversos países se ha mantenido el nombre primitivo, no obstante el admirable progreso de perfeccionamiento técnico-mecánico que se operó con el tiempo sobre este instrumento. Por eso mismo se le llama *Corno*, *Horn*, etc.

QUIJOTE, I, v

No le respondió otra cosa si no fue proseguir en su romance, donde le daba cuenta de su desgracia y de los amores del hijo del Emperante con su esposa, todo de la misma manera que el romance lo canta.

Un enorme número de veces aparecerá la expresión “cantar” en las *Obras Completas Cervantinas* como equivalencia poética o analogía de declamación, recitación, lectura, etc. Este hecho es bien comprensible si se considera que la literatura y la música pertenecen, en su estamento básico y general, al fenómeno abstracto de la comunicación lingüística. Hasta tal punto esto es así que constantemente se funden ambas, literatura-música, para una finalidad común, estética, del orden superior lírico-poético.

QUIJOTE, I, vi

– ¡Ay señor! –dijo la sobrina–. Bien los puede vuestra merced mandar quemar, como a los demás; porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos, se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo; y, lo que sería peor, hacerse poeta; que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza.

Es inevitable, desde esta cita, la directa evocación de *La Galatea*. En ella no puede deducirse que exista en Cervantes alguna intención satírica puesto que la obra está henchida de la más sincera expresividad, aunque justo es también reconocer que se trata de un mundo rural transpuesto y elevado a un nivel mítico e idealizado en sumo grado. En este mundo rural, mitológico y legendario, nada se corresponde con la rusticidad de la auténtica vida y el nivel cultural de los pastores de esta zona, cosa que, incluso en la latente actualidad, puede fácilmente comprobarse...

En cualquier caso queda fuera de duda el hecho de que Cervantes no pretende ironizar sobre algún episodio de *La Galatea*; más bien se trata de un loable intento por elevar sus amados parajes de la ribera del río Henares y del Tajo a aquel mundo mítico por cuya imitación se suspira en esa época renacentista, especialmente en el ámbito literario y en el musical. Fuera, en cambio, de su propio contexto literario de *La*

Galatea, se hace referencia al ambiente pastoril de manera peyorativa, tanto en estos inicios de *El Quijote* como en su propio epílogo¹⁵.

–Por las órdenes que recibí –dijo el cura–, que, desde que Apolo fue Apolo, y las musas las musas, y los poetas, poetas, tan gracioso ni tan disparatado libro como éste no se ha compuesto.

Cabe comentar aquí, sobre estas mismas referencias, la obra *Apolo y las musas* de Igor Strawinsky. De hecho esta temática fue motivo constante de inspiración en cantidad de óperas, especialmente en la segunda época del Renacimiento¹⁶. Claudio Monteverdi (1567-1643), Pier Francesco Cavalli¹⁷ (1602-76), Antonio Cesti (1623-69), Alessandro Stradella (1644-82) y otros escribieron diversas óperas en las que, aunque tratan ocasionalmente la figura mítica de Apolo, se inclinan especialmente por la de Orfeo al estar enmarcado este dios helénico en la subyugante tragedia amorosa con su fiel amante Euridice.

–Este es, siguió el barbero, *El Cancionero* de López Maldonado.

También el autor de este libro –replicó el cura mundo rural mundo rural– es grande amigo mío, y sus versos en su boca admiran a quien los oye; y tal es la suavidad de la voz con que los canta, que encanta [...]

Cabe considerar aquí, en este extracto, dos aspectos muy singulares y netamente diferenciados, aunque ambos emanan del mismo concepto básico de la voz humana. El primer aspecto se muestra en el primer miembro, ‘la suavidad de la voz con que los canta’. Obligadamente hay que referirse, desde ello, al timbre como condición especial de la voz humana

LA CUALIDAD ESPECÍFICA DEL TIMBRE

¹⁵ Según se considera en *QUIJOTE* II, Lxxiii.

¹⁶ Aunque el arranque del Renacimiento se enmarca en el último tercio del siglo XV, el año 1506, en que se descubre el conjunto escultórico helénico del Laocoonte, es la fecha que se considera clave y paradigmática como inicio de esta esplendorosa época. La música siempre tuvo un efecto retardado en el arte del Renacimiento. A diferencia de las artes plásticas, que contaban con testimonios fidedignos y directos de la época clásica grecorromana, la música no poseía estos fidedignos documentos pues el frágil soporte físico de su escritura no permitió su conservación... Salvo algún rarísimo caso, sólo se dispuso de copia de copias. Por ello el Renacimiento musical acontece un siglo posterior del de la plástica y, según el criterio de algunos musicólogos, engloba también en su desarrollo todo el siglo XVII.

¹⁷ A este autor se le conoce la ópera *Los amores de Apolo y Dafne*.

Cualquiera de las condiciones de extensión, volumen, mordiente, espesor, *fiato*, *vibrato*, consolidación de los tipos de registro, significación de las tesituras, etc., son susceptibles de una constante mejora, mediante la práctica diaria de una selección de adecuados ejercicios. En cambio, el timbre o color difícilmente puede modificarse, en muchos casos, ni siquiera de manera leve, puesto que responde directamente a estos tres esenciales aspectos:

- En principio, por las características innatas y psicofísicas de la persona que, además, cobran especial determinación desde el correspondiente sexo.
- Por otro lado, la peculiaridad específica de la proporción de los elementos fisiológicos endógenos que configuran el órgano de la glotis.
- A esto cabe añadir todavía las características los demás elementos bucales.

Por tanto, la compleja suma de estos tres esenciales aspectos determina, de manera casi absolutamente específica, el timbre¹⁸ de cada individuo, diferenciándolo del timbre de los demás. Todo ello hace que el timbre de una persona sea prácticamente único e inconfundible.

Estas características psicofísicas toman su origen precisamente en el sexo de cada persona. Conviene recordar aquí la oportuna afirmación que establece Miguel Barrosa en su obra¹⁹ cuando indica que: “El aparato genital y la laringe están íntimamente ligados”.

Pretender modificar el timbre es, pues, algo verdaderamente utópico. En todo caso puede producirse la ficticia impresión de que el timbre, como efecto de largos años de tenaz estudio sobre las vocalizaciones, ha podido mejorar. Pero ello, insistimos, es absolutamente ficticio. En todo caso habrán mejorado notablemente todo el conjunto de los demás factores que, al manifestar ese constatado progreso, ofrecen la ficticia sensación de que el timbre, como resultado de todo ello, muestra también esa mejora. Intentar modificar el timbre es tan utópico como intentar modificar la altura de la persona o la compleja constitución química de su ADN. Se puede modificar, en todo caso, la complexión de la persona, como resultado de unos buenos hábitos gimnásticos, pero en ningún caso la altura. Lo mismo ocurre pues con el timbre, puesto que deriva

¹⁸ Son muy raros aquellos singulares fenómenos de algunas personas (como el caso de actor “showman”, Carlos Latre) en que, sorprendentemente, logran imitar, con inaudita fidelidad, el timbre de varias personas de manera diferenciada y alternativa.

¹⁹ Miguel Barrosa: *El bel canto en la teoría y en la práctica*, Madrid, ED. Valera, 1951, pág. 151

directamente, insistimos, de la personalidad psicofísica y ésta, de manera directa a su vez, del sexo de cada persona.

El segundo aspecto se muestra escuetamente en el otro miembro de este fragmento: “encanta”. Mucho se ha usado, durante todas las épocas, la expresión “encantar” en tanto que presenta la inequívoca ascendencia de su referencia al canto. En virtud del prefijo que antecede al auténtico semantema en-cantar, la palabra transmuta su significación y pasa a representar el concepto de fascinación, atracción, seducción, etc.; aunque, en todo caso, partiendo todo ello del poderoso concepto de su significación primigenia, referido a la música vocal, cuyo concepto se transmuta a una significación abstracta del ámbito de la fascinación.

QUIJOTE, I, viii

[...] como tenía el estómago lleno, y no de agua de chicoria, de un sueño se la llevó toda; y no fueran parte para despertarle, si su amo no lo llamara, los rayos del sol, que le daban en el rostro, ni el canto de la aves, que muchas y muy regocijadamente, la venida del nuevo día saludaban.

De nuevo aparece aquí una referencia al canto de las aves que, verdaderamente, resulta ser prodigioso en sus diversos aspectos. De entre los cantos de las aves produce esencial fascinación el canto del ruiseñor. Incluso hoy en día, en que es relativamente fácil la posibilidad de la audición de un buen concierto de un acreditado violinista o de una cualificada y admirada soprano, continúa siendo un especialísimo regalo para los sentidos (y, consiguientemente, para el goce anímico) el sonido del canto del ruiseñor. Su candoroso timbre²⁰ es de tal prodigiosa exquisitez y tan exquisita preciosidad que difícilmente se le puede comparar, sin que éste salga ventajoso, con la belleza tímbrica de la celesta, el embeleso del glockenspiel o el encanto de unos pulquérrimos armónicos sobre la guitarra.

Precisamente Kant, aun dentro de aquella rigurosa severidad de sus consideraciones filosóficas en la *Crítica del juicio*²¹, condesciendo respecto a la

²⁰ En todo caso, aunque desde una época muy reciente, es posible elaborar desde el sintetizador unas deleitables combinaciones tímbricas por las que se puede establecer una absoluta simbiosis entre dos o más sonidos de distinta naturaleza. Si a ello se añade que, por ejemplo, con la mixtura de celesta+glockenspiel+violín se puede añadir la duración sonora ilimitada, bien se puede entender que estamos sólo en el umbral de un sinfín de bellísimas y exquisitas posibilidades, constituidas desde nuevos e insospechados timbres sonoros.

²¹ Immanuel Kant: *Crítica del juicio*, ob. cit., pág. 256.

fascinación del canto del ruiseñor y, de hecho, se refiere a ello con una marcada exquisitez poética cuando inquiere:

¿Qué aprecian más los poetas que el canto bello y fascinador del ruiseñor, en un soto solitario, en una tranquila noche de verano, a la dulce luz de la luna?

Se suele correlacionar el canto del ruiseñor y su prodigioso timbre con idílicas y bellas expresiones dentro de la composición poética en general. El canto del ruiseñor es inigualable, de una belleza paradisíaca.

QUIJOTE, I, xi

Después que don Quijote hubo bien satisfecho su estómago, tomó un puñado de bellotas en la mano, y, mirándolas atentamente, soltó la voz a semejantes razones:

–Dichosa edad y dichosos siglos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados. [...] Los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario, para alcanzar su ordinario sustento, tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas...

Las *Obras Completas* de Cervantes presentan una enorme cantidad de referencias musicales y, sobre ello precisamente, radica nuestra tesis. Por ello mismo nos abstenemos de efectuar algún extracto que no se refiera exclusivamente a algún aspecto musical (salvo aquellas rarísimas excepciones a que ya nos hemos referido). No obstante, dentro de las muy esporádicas y escuetas excepciones, nos permitimos en este caso hacer una salvedad porque desde este extracto es imposible soslayar unas breves referencias al concepto de *l'homme sauvage* de Rousseau. Al propio tiempo cabe indicar que Rousseau se inspira, muy probablemente, en los contextos poemáticos clásicos de la Arcadia feliz.

El hombre se separó gradualmente de la naturaleza pero, no obstante, aunque opusiera a ésta su decidida voluntad creativa, seguía siendo, aunque especialmente privilegiada, una más de sus criaturas...

Con la progresiva superación de aquella primigenia y radical adscripción hacia la naturaleza surgió toda una enorme problemática. Ésta ha sido especialmente considerada por J.J. Rousseau desde el concepto del “hombre en estado de naturaleza”²²

²² Especialmente en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*, pág. 197.

(*l'homme sauvage*²³). En ella se muestra el hombre desde un justo equilibrio, entre razón y vida natural, en una época que “*debió ser la más feliz y duradera*” de la existencia humana. Según Rousseau, se trataba de una idílica vivencia, especie de Arcadia feliz, en que no existían cambios violentos y el hombre disfrutaba de un sentimiento de seguridad y estabilidad²⁴. Puesto que los hombres no dependían unos de otros; les bastaban sus habilidades para elaborar sus propios instrumentos y para ser, en gran medida, autosuficientes...

La evolución sobre el proceso lingüístico fue uno de los más importantes recursos para el progreso de la humanidad en todos los sentidos hasta que se auto-coronó espléndidamente con la facultad musical del canto.

Nietzsche²⁵ dice a este respecto:

El recitado fue considerado como el redescubierto lenguaje de aquel primer hombre; la ópera, como el reencontrado país de aquel ser idílico o heroicamente bueno, en que todas sus acciones obedecen a la vez a un instinto artístico natural que, en todo lo que ha de decir, canta al menos un poco, para cantar enseguida a plena voz, a la más ligera excitación afectiva.

Continúa lo siguiente en este contexto de *QUIJOTE, I, xi*:

Uno de los cabreros dijo:

—Para que con más veras pueda vuestra merced decir, señor caballero andante, que le agasajamos con prompta y buena voluntad, queremos darle solaz y contento con hacer que cante un compañero nuestro que no tardará mucho en estar aquí; el cual es un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel, que no hay más que desear. [...]

Y, sin hacerse más de rogar, se sentó en el tronco de una desmochada encina y, templando su rabel, de allí a poco, con muy buena gracia, comenzó a cantar, diciendo desta manera:

ANTONIO

Yo sé, Olalla, que me adoras,
puesto que no me lo has dicho
ni aun con los ojos siquiera,

²³ No hay que entender la expresión de “*l'homme sauvage*” directamente como el hombre salvaje, según se ha traducido de manera errónea. En todo caso hay que acudir a su dimensión metafórica por la que verdaderamente quiere indicar Rousseau un hombre ciertamente primitivo (aunque plenamente dotado de razón) pero, sobre todo, un hombre en estado de naturaleza, fundamentalmente libre de todo condicionamiento e influencia coercitiva cultural, religiosa, histórica o económica...

²⁴ Como bien sabemos (según nos demuestran sucesivamente los constantes hallazgos arqueológicos) esta utópica pretensión de Rousseau no se ajusta en absoluto a los resultados de las investigaciones modernas, a los estudios antropológicos correspondientes a aquella ancestral etapa de la humanidad. En realidad, parece ser que aquélla se caracterizaba por constantes y terribles zozobras de toda clase, con especial incidencia sobre la violencia en todos sus diversos tipos y niveles...

²⁵ *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 153.

mudas lenguas de amoríos. [...]

Dejo el bailar por tu causa,
ni las músicas te pinto
que has escuchado a deshoras
y al canto del gallo primo

Hay que comentar varios aspectos, entre ellos, el de “templar”, “rabel”, “sabe leer y escribir” y “cantar”.

El término “templar” se refiere a la afinación que hay que conferir a las cuerdas de los instrumentos de esta naturaleza, bien de cuerda pulsada o frotada con arco. Para la absoluta justeza de la afinación se requiere el uso del diapasón²⁶ y, en él, la referencia a la nota LA sobre 440 vibraciones dobles o compuestas. A partir de esta referencia se afinan todos los instrumentos de la orquesta. Algunas personas poseen el don del oído absoluto, esto es, la facultad de “oír” internamente (con absoluta referencia de las correspondientes frecuencias) los sonidos referidos precisamente a ese canon numérico antes indicado. A partir de la audición de ese LA²⁷ se puede deducir, también internamente, todos los demás sonidos.

El rabel es un instrumento de gran antigüedad. Se tañe mediante el arco, por tanto, es de cuerda frotada y en ello cabe apreciar el directo antecedente del violín; su forma, en cambio, es muy similar a la del laúd.

La expresión “saber leer y escribir” implica un relativo grado de cultura.

En cuanto a “cantar” nos hemos referido antes al timbre como cualidad primordial de la voz, pero también hay que considerar otras cualidades implícitas como la extensión, volumen, mordiente, espesor, *fiato*, *vibrato*, tipos de registro, tesitura, plenitud, sonoridad, etc. Los conceptos de timbre, altura y, sobre todo, el de extensión son más importantes que aquellos otros del volumen, mordiente, espesor...

La función del oído es excepcional, pues sirve para registrar y controlar los sonidos que se oyen, emitidos por uno mismo, reconociendo con ello si la relación de entonación-afinación es correcta como, así mismo, si el sonido se produce con toda su compleja riqueza sonora.

²⁶ No siempre ha estado el diapasón referido a esas 440 vibraciones de la nota LA. Este tipo de referencia ha experimentado distintos cambios hasta que se estableció, como resultado del consenso internacional, la correspondiente unificación actual.

²⁷ Es una cosa muy rara, verdaderamente excepcional y extraordinaria, el que una persona de las que poseen un “oído” absoluto, prescindiendo de ese LA referencial, puedan cantar súbitamente cualquier otro sonido de la gama cromática dentro elenco de los 12 sonidos. Generalmente se suele acudir a la “audición” interna del citado LA para, desde él, generar por relación cualquiera de los otros restantes 11 sonidos.

El amplio conjunto de las voces humanas se clasifica, en principio, en tres primigenios y genéricos grupos:

- Voces de mujer (llamadas voces blancas)
- Voces de hombre (llamadas voces graves)
- Voces de niñas/niños (llamadas también voces blancas, por las grandes analogías que presentan respecto a las voces de las mujeres).

El coro mixto, como disposición prototípica de las voces humanas formando un conjunto, se divide en cuatro tipos de voces: sopranos, contraltos, tenores y bajos.

Si es cierto que hay tantos tipos de voces como personas²⁸ (y, a su vez, sólo por el factor de extensión, aparecen apriorísticamente de 16 a 20 tipos de voz), no es menos cierto también que la mejor subdivisión de las voces para la subsiguiente conformación del coro mixto es la de seis grupos: sopranos, mezzo-sopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos²⁹. Esto cabe justificarlo desde las siguientes razones fisiológicas y estéticas:

1. La amplia gama de tesituras suficientemente subdivididas.
2. La naturaleza humana muestra en cada una de sus tres tipos (mujeres, hombres y niños) tres respectivos tipos de voces desde una consideración apriorística.
3. La voz central de cada tipo permite ubicar en este punto intermedio a aquellos tipos de voces que resultarían forzadas en otro contexto.

Antiguamente los cantantes no utilizaban el registro llamado “de cabeza”, por lo que la extensión de su voz era más reducida (ya que sólo disponían de una onceava de extensión³⁰).

En el caso de las mujeres las extensiones quedaban así, aunque siempre con la posibilidad de extender su dimensión en una o dos notas más en el registro grave o agudo (según la particularidad de cada voz):

²⁸ Cada timbre implica, en su especificidad (por la que diferenciamos la peculiar voz de una persona entre cada una sobre la enorme multitud), un tipo concreto y diferenciado de voz.

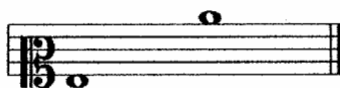
²⁹ El coro mixto a cuatro voces —sopranos, altos, tenores y bajos— es una consecuencia artificiosa de la escueta armonía de los siglos XV—XVI (reducida a sólo cuatro voces) por el que las voces “intermedias” (esto es, mezzo-sopranos y barítonos) resultaban forzadas a cantar fuera de su natural tesitura.

³⁰ Ello no se debía seguramente al desconocimiento teórico-técnico de la fisiología de la voz humana sino al estilo compositivo imperante, condicionado, a su vez, por la disposición armónica de tríadas (mediante cuatro sonidos) con la acostumbrada duplicación de la fundamental o de la tercera del correspondiente acorde.

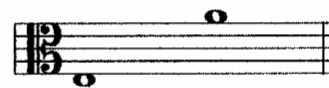
SOPRANOS



MEZZO-SOPRANOS

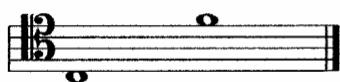


CONTRALTOS

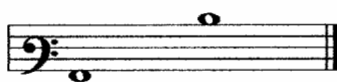


En el caso de los hombres las extensiones resultaban como sigue, aunque también con la posibilidad de ampliar su dimensión extensiva en una o dos notas más en el registro grave o agudo (siempre según la particularidad de cada voz):

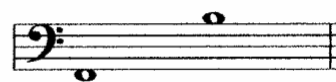
TENORES



BARÍTONOS



BAJOS



La extensión era, por tanto, de 21 sonidos diatónicos entre los extremos de la suma total de los seis tipos de voz del coro mixto.

La gama extensiva con que cuenta un coro profesional en la época moderna es, aproximadamente, de 27/28 sonidos³¹ diatónicos, o sea:

RE grave de los BAJOS

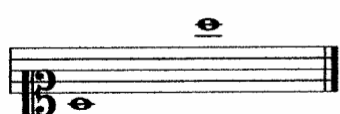
hasta el

RE sobre-agudo de las SOPRANOS

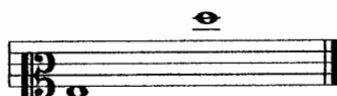


La inadecuada moda actual (puesto que no era así anteriormente, de manera coherente y racional) de escribir en sólo dos claves (Sol en segunda línea y Fa en cuarta línea) ofrece como inconveniente consecuencia la no-correspondencia escriturística entre tesitura-clave; de esta manera hay que usar repetidamente líneas adicionales, superiores o inferiores, cuando lo ideal sería establecer la escritura de esta siguiente manera:

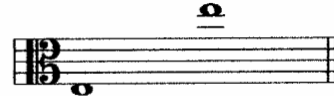
SOPRANOS



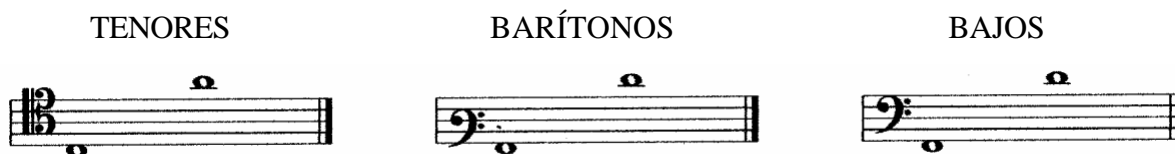
MEZZO-SOPRANOS



CONTRALTOS



³¹ O, también, de 32/34 sonidos diatónicos, desde el concepto ampliado de las voces de los cantantes solistas líricos.



La relación aproximada entre registros y tesituras³², referida a las seis voces básicas mixtas, se expone a continuación.

Precisamente esta distribución siguiente es más acorde respecto a las auténticas características fisiológicas de la voz. Las voces “intermedias” (de mezzo-soprano y de barítono) se distribuyen así de manera más coherente y directamente correspondientes con la fisiología humana

En el gráfico correspondiente se muestran los tres conceptos esenciales de la voz: extensión, tesitura y registros:

- Extensión es la gama sucesiva de sonidos que puede generar una voz, desde el más grave al más agudo.
- Tesitura es la zona central de la extensión, precisamente aquella en que se manifiesta la voz con mayor naturalidad, prestancia y desahogo.
- Registros son las diversas zonas dentro de la amplia gama de la extensión.

La relación aproximada entre registros y tesituras³³, referida a las seis voces básicas mixtas, sería la siguiente:

³² También los instrumentos —incluido el piano— presentan una tesitura (coincidente en la zona central-medio grave) en que el sonido es más cálido noble y natural..., más definitorio de su timbre específico.

³³ También los instrumentos —incluido el piano— presentan una tesitura (coincidente en la zona central-medio grave) en que el sonido es más cálido noble y natural..., en resumen, más auténtico y definitorio respecto a su timbre específico.

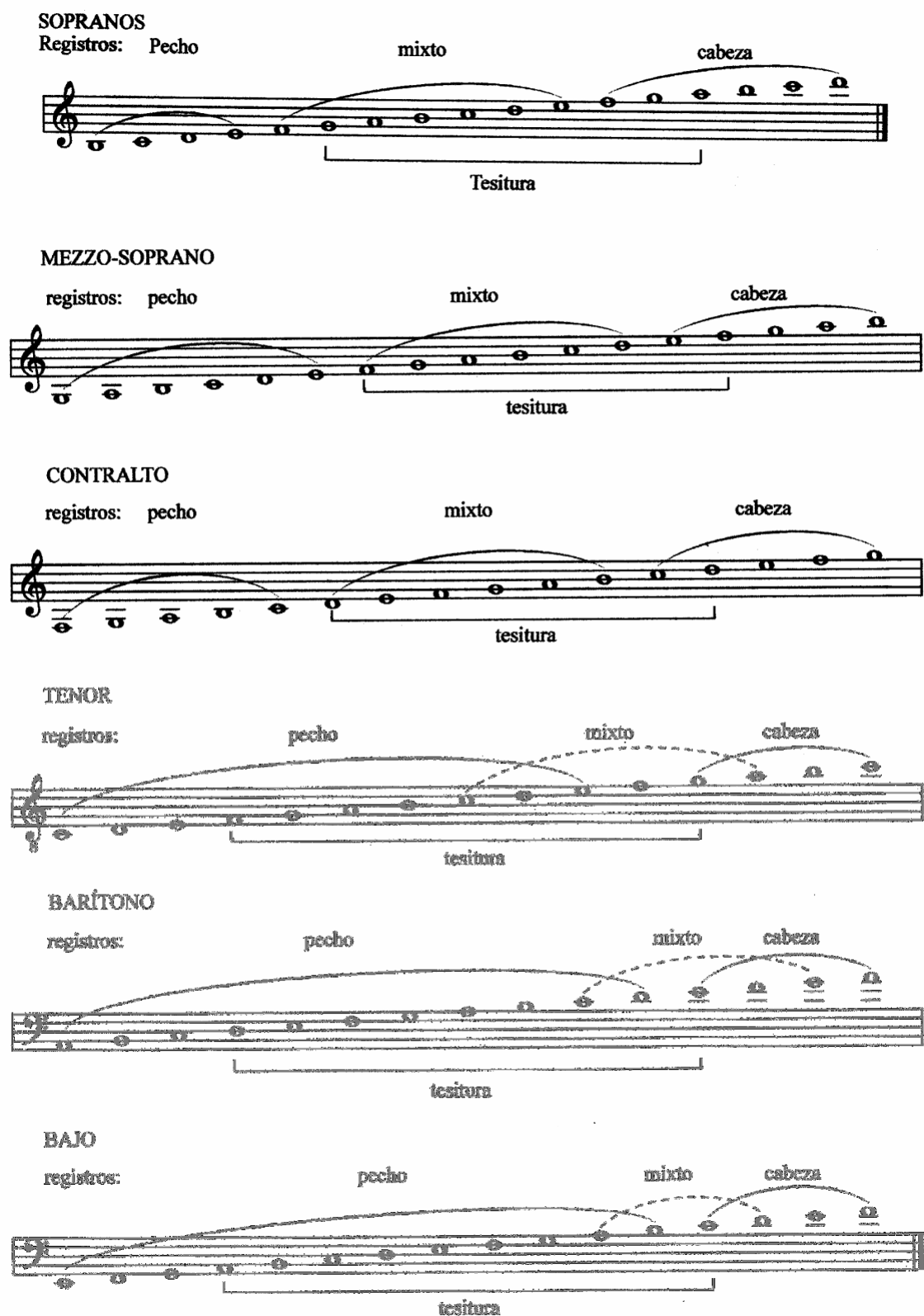


Tabla 1.1. Muestra de extensión, tesitura y registros en las seis voces del coro.

Es muy interesante la referencia implícita a la sinestesia que se manifiesta en la expresión “ni las músicas te pinto”.

La sinestesia es un raro fenómeno, generalmente propio y casi privativo de inteligencias superiores. Por él en la mente, junto a la percepción de un aspecto empírico concreto, se le añade desde la imaginación un versátil plano de otros diversos aspectos concomitantes. Aparece entonces la amplia categoría sinestésica, sobre la que parecen notarse simultáneamente las diversas sensaciones de colores, olores y sabores... Entre otros muchos casos, especialmente la genial obra de Vicente Blasco Ibáñez se nos muestra como una esplendente muestra de este fenómeno psicológico. La fina sensibilidad de determinadas personas también advierte esto en muchos contextos de la obra cervantina, pero, no obstante, donde más se aprecia esto es en la recurrente fusión de poesía-música, dada su natural afinidad.

Las artes están tan hermanadas que casi hacen sentir el fenómeno de la sinestesia:

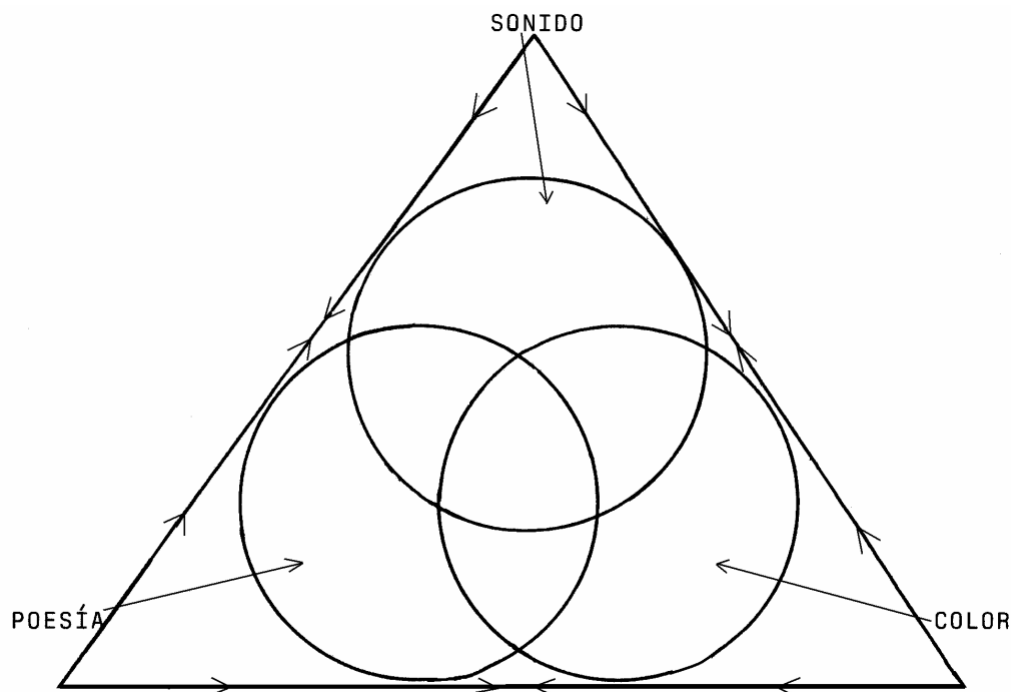


Figura 1.2. Simbiosis—sinestesia entre poesía—color—música.

Gerardo Diego, a propósito del hermanamiento y el implícito reconocimiento de afinidad entre las artes indica³⁴ que:

Es la arquitectura —y su hermana la música, arquitectura de lo sucesivo— la guía maestra de nuestras bellas artes. Fray Luis de León es el más arquitecto o músico de nuestros poetas clásicos”

³⁴ Gerardo Diego: *Crítica y Poesía*; Madrid, Ed. Júcar, 1984, pág. 26.

Parece utópico pero, verdaderamente, la sinestesia es un fenómeno psicológico real de la representación psíquica, dentro de aquella actividad mental. Actúa ya no sólo sobre conceptos léxicos sino que incluso los complementa simultáneamente sobre extensiones sinestésicas (imagen, color, olor, movimiento...) de tanta mayor amplitud cuanto más alta es la capacidad intelectual. Todo ello es lo que sabiamente intenta indicar Schopenhauer al referirse al omnímodo poder de la intuición³⁵.

QUIJOTE, I, xii

—“Finalmente, no pasaron muchos meses, después que vino de Salamanca, cuando un día remaneció vestido de pastor, con su cayado y pellico, habiéndose quitado los hábitos largos que como escolar traía; y juntamente se vistió con él de pastor otro su grande amigo, llamado Ambrosio, que había sido su compañero en los estudios. Olvidábaseme de decir como Grisóstomo, el difunto, fue grande hombre de componer coplas; tanto que él hacía los villancicos para la noche³⁶ del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios, que los representaban los mozos de nuestro pueblo, y todos decían que eran por el cabo.

³⁵ Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*; Barcelona, Ediciones Folio, S.A., 2002.

Arthur Schopenhauer (1788-1860) puede considerarse, probablemente, como uno de los máximos representantes del pensamiento filosófico del siglo XIX. Su obra es como una continuación del pensamiento de Emmanuel Kant. Entre ambos vienen a cubrir con sus estudios, verdaderamente portentosos, aquel vacío que, aun dentro de la magna y versátil obra de Aristóteles, soslayó éste en el ámbito de la gnoseología y la epistemología y que en Platón se habían esbozado anteriormente, en el mundo de las Ideas superiores, aunque en un marco precario, de mayor incidencia sobre la gnoseología.

Bertrand Russell (1872-1970), dentro de la versatilidad y amplitud de su pensamiento filosófico, vino a ser un continuador en la línea del estudio gnoseológico y epistemológico de los dos grandes filósofos anteriores (Kant y Schopenhauer), especialmente manifestado en sus dos obras, *Análisis del pensamiento* y también en *El conocimiento humano*.

A estos autores, especialmente a Kant, Schopenhauer y a Russell, nos referiremos en diversas ocasiones en este trabajo de investigación, tanto por la inmensa autoridad de sus investigaciones en el ámbito de la gnoseología y la epistemología como por sus importantes referencias a la estética y al mundo de la música (con especial incidencia en Schopenhauer).

³⁶ Precisamente muestran una forma de alternancia entre estribillo-copla este tipo de villancicos de esta época de los siglos XVI-XVII. Para el caso cabe mostrar aquí el ingenioso texto poético de un villancico, anónimo del siglo XVI, en que se expresa lo siguiente:

¡Dadme albricias, hijos de Eva!
¿Di de qué dártelas hay?
¡Que es nacido el nuevo Adán!

¡Oh, Hi de Dios, y qué nueva!
Dádmelas y habed plazer
pues esta noche es nacido
el Mesías prometido
Dios y hombre de mujer.

El autor anónimo recurre aquí, con admirable sentido de la oportunidad, a incorporar la expresión “albricias”, típica de la época tardo-medieval, que viene a significar felicidad, alegría, parabién, etc. Aparece también aquí la contracción “Hi”, correspondiente a “Hijo” en que se muestra un recurso muy típico y manido, muy propio de aquella época de la Baja Edad Media.

Toda una serie de referencias gozosas, manifestadas de muy diversa manera en el mundo del arte (pintura, escultura, arquitectura y, muy especialmente, en la literatura y la música), tienen su origen en la siguiente narración del *Evangelio según San Lucas*³⁷:

José subió de Galilea, de la ciudad de Nazaret, a Judea, a la ciudad de David, que se llama Belén, por ser él de la casa y de la familia de David, para empadronarse con María, su esposa, que estaba encinta. Estando allí se cumplieron los días de su parto, y dio a luz a su hijo primogénito, y lo envolvió en pañales y lo acostó en un pesebre, porque no había sitio para ellos en el mesón. [...] Al instante se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa³⁸ a Dios, diciendo: “Gloria a Dios en las alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad”.

Parece sorprendente la contraposición de alabar-decir. En realidad cabe suponer en buena lógica que, en la más excelsa ocasión que vieron los siglos, los coros angélicos venidos desde el cielo no limitarían sus maravillosas expresiones únicamente al hecho aséptico del habla, dentro de la dicción escueta, prosaica y concisa. Por ello mismo, la indicación “diciendo” (“*dicentium*”) cabe aquí entenderla directamente como sinónimo de expresión, esto es, de mera referencia al contenido conceptual del mensaje, más que a la dimensión sonora en que lo manifestaban. Ésta, muy probablemente, se mostraría desde el continente de un maravilloso canto. Por ello mismo cabe suponer que, efectivamente, los coros angélicos entonan los más candorosos cantos ante el nacimiento, en la extrema humildad, del Divino Infante que, en la más maravillosa Nochebuena, nace en el humilde y sencillito portal de Belén...

Precisamente con el nombre de villancico apareció con el tiempo una inmensa caterva de pequeñas piezas que se cantan en el tiempo de Navidad. En realidad este tipo de pequeñas piezas contaba ya con el espléndido antecedente de aquellas composiciones³⁹

³⁷ Lucas, 2, 4-14.

³⁸ En la *Biblia Sacra (Vulgata Clementina)* se indica también, efectivamente: “*laudantium Deum, et dicentium*”.

³⁹ Donde mejor se muestra la intensa expresividad de sus composiciones es precisamente en su época de madurez. En este período (según las apreciaciones de Miguel Querol Gavalda: *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Comisaría nacional de la Música, 1975, págs. 133-34) es donde cabe indicar que:

Estas cualidades resaltan con mayor intensidad en los villancicos del ciclo navideño que son, sin la menor duda, los más representativos del estilo y del genio de nuestro músico. Guerrero, que desde su niñez hasta su vejez había soñado siempre en visitar Belén –sueño que pudo, por fin, realizar en su viaje a Jerusalén– volcó en estos villancicos toda la alegría espiritual de su alma creyente, una alegría casi infantil por su pureza y por su ingenua sinceridad, pero puso también en su realización la técnica más depurada que se pudiera imaginar.

polifónicas⁴⁰ de los siglos XV al XVII. Con el Renacimiento y el Barroco se designó más tarde, con este mismo nombre de villancico, unas piezas musicales de notable complejidad, muy similares a las cantatas para solistas, coro y orquesta que se nos ofrecen en las maravillosas muestras de J.S. Bach.

Posteriormente aparecen durante el siglo XIX y XX una serie de representaciones teatrales con música mediante el nombre de ‘Belén’. Existe cantidad de “Belenes”⁴¹ con diferentes tipos de representación, en que los pastores llevan la mayor parte del argumento teatral. En algunos casos son representados estos “Belenes” enteramente por un conjunto de niños; ocurre entonces que se gana en graciosa ternura... pero, en cambio, se pierde mucho en cohesión interpretativa...

La expresión “autos para el día de Dios” no sabemos si va referida a otros distintos tipos de representaciones sacras. En este caso existe también una amplísima muestra que, al igual que el villancico, cuenta con una longeva y amplísima tradición. Modernamente se realizan muy diversos tipos de representación de la Pasión y Muerte de Cristo aunque con muy diversa y dispar calidad en las correspondientes adaptaciones de los textos evangélicos. Tiene especial aceptación este tipo de representaciones que se efectúan en las zonas catalano-valencianas de Olesa de Montserrat, Ulldecona, Borriol, Xilxes, etc... En todo caso, todo ello tiene el antecedente de los dramas litúrgicos que comenzaron a desarrollarse en el propio presbiterio de las catedrales e iglesias sobre fines del siglo X desde la génesis de secuencias del canto llano litúrgico, especialmente sobre el canto secuencial del *Victimae paschali laudes*.

Aquí sospira un pastor, allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas.

Estas expresiones parecen notablemente influidas desde las comedias pastoriles, entre ellas, la propia obra de juventud de Cervantes, *La Galatea*. En todo caso sobre

Verdaderamente cabe resaltar el pleno acierto, tanto en la forma como, sobre todo, en el fondo, de estas apreciaciones de Miguel Querol. Para el caso citamos el maravilloso villancico *Niño Dios d'amor herido* que, ciertamente, produce una estremecedora emoción a toda persona dotada de mediana sensibilidad. La más radiante genialidad se muestra en todos los recodos de esta composición en la que, inauditamente, se contraponen candor con patetismo, inocencia con intencionalidad, candidez con tensión dramática..., y todo ello mediante un sapientísimo juego de alternancia modal-tonal, enriquecida inteligentemente mediante una armonización de rarísima y sugestiva belleza.

⁴⁰ Especial dedicación mostró Francisco Guerrero (1527-99) en la composición de villancicos polifónicos navideños para la noche del Nacimiento del Señor. Cabe indicar que, no obstante, existían notables y admirables precedentes, especialmente en Juan del Enzina (1468-1530).

⁴¹ En este tipo de “Belenes” se van alternando las partes habladas con las cantadas (como sencillo y modesto reflejo de las zarzuelas). Algunos de ellos alcanzan altas cotas de interesante y sugestiva expresividad.

estos diversos aspectos de los amores entre pastores y pastoras, (que se muestran general y constantemente aureolados por bellísimos cantos dispuestos sobre inspiradas poesías) ya nos referimos posteriormente en los correspondientes contextos de esta genial novela pastoril, dentro de la producción cervantina.

QUIJOTE, I, xiii

Vivaldo, que deseaba ver lo que los papeles decían, abrió luego él uno dellos y vio que tenía por título: *Canción desesperada*.

Esta expresión nos recuerda, por su idéntica y casual manifestación, aquella admirable obra de Pablo Neruda⁴²: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. En todo caso quizá no sea inverosímil que Neruda, al conferir dicho título a su obra, se notara probablemente influenciado, consciente o no, por esta expresión cervantina. Y ya, habiendo citado a Neruda, cabe indicar también que, precisamente, seleccionamos en su día un excelente elenco poemático de este genial literato hispanoamericano para la finalidad de la composición de mi *Sinfonía Atlántica*.

QUIJOTE, I, xiv

CANCIÓN DE GRISÓSTOMO

Ya que quieres, cruel, que se publique
de lengua en lengua y de una en otra gente
del áspero rigor tuyo la fuerza,
haré que el mismo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente,
con que el uso común de mi voz tuerza.
Y a la par de mi deseo, que se esfuerza
a decir mi dolor y tus hazañas,
de la espantable voz irá el acento
y en él mezcladas, por mayor tormento,
pedazos de las míseras entrañas.
Escucha, pues, y presta atento oído,
no al concertado son, sino al rüido
que de lo hondo de mi amargo pecho,
llevado de un forzoso desvarío,

⁴² Genial literato chileno, nacido en 1904 y fallecido en 1973. Su literatura se distingue por su admirable naturalidad y sincera espontaneidad. Todo ello aparece envuelto en una expresividad de rara y exquisita belleza. Por ello mismo acopiamos interesantes partes de su obra poética para la base literaria de nuestra *Sinfonía Atlántica*.

por gusto mío sale y tu despecho. [...]

[...] que, puesto que en los páramos desiertos
los ecos roncós de mi mal, inciertos,
suenen con tu rigor tan sin segundo,
por privilegio de mis cortos hados
serán llevados por el ancho mundo. [...]

Venga, que es tiempo ya, del hondo abismo.
Tántalo con tu sed; Sísifo venga
con el peso terrible de su canto; [...]

Canción desesperada, no te quejes
cuando mi triste compañía dejes;

La voz es aquí el directo conducto para exteriorizar un intenso carácter de patético dolor. En este caso, más que los conceptos, se manifiestan en la voz hondos suspiros desde los que se exteriorizan los conmovedores y hondos sentimientos de dolor y de pena que se muestran desde un carácter de nostalgia. En este caso la nostalgia es de enorme intensidad y hasta parece abocar a la penetrante y patológica melancolía.

Tras este tipo de intenso patetismo las palabras son ya, más que conceptos hermenéuticos, tremendos gemidos y lamentos.

La obra musical, especialmente la sinfónica, enriquece su complejidad semántica mediante la contraposición de caracteres psicológicos. En las diversas formas del teatro lírico los diversos caracteres se manifiestan con mayor concreción y determinación por la fusión simbiótica del verso con la música. Constantemente se muestra en el teatro lírico, además de la acción solista, la manifestación de caracteres contrastantes de manera sucesiva o bien superpuesta, sincrónica, y no ya sólo entre dos, sino entre varios personajes. En ello estriba precisamente una de las grandes bazas estéticas de la ópera, justamente en la posibilidad de contraponer al propio tiempo, y en muchos casos de manera simultánea⁴³, caracteres tan diferenciados en función de la situación, la psicología y las características de cada uno de los personajes.

⁴³ Ahí estriba precisamente una de las mayores y más poderosas bazas para la expresividad, justamente en aquellas escenas en que se enfrentan caracteres contrastados, manifestados desde personajes con tendencias o intereses opuestos: amor—odio, compasión—venganza, optimismo—desesperación, exaltación—abatimiento. Más patéticos resultan aún aquellos casos en que esos contrastes anímicos se dan en una misma persona y en un mismo momento, como luchando por solaparse y superponerse el uno sobre el otro; es el caso del manifiesto verismo de *La Traviata*, (en la que aún interpola Verdi inconfundibles trazos de coloratura, especialmente en el N° 3 del Acto 1), mediante la maravillosa aria de Violetta, “*È strano*”. En esta aria se combinan prodigiosamente fragmentos de marcada dramaticidad con otros colorísticos que representan, respectivamente, el intenso temor a las consecuencias de volverse a enamorar opuestamente enfrentado a la atractiva disyuntiva de continuar en las noches parisinas una vida alegre y disoluta...

Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable.

Esta expresión, aunque no contiene en sí referencia musical alguna, requiere un comentario. Y precisamente es esto así porque se alude aquí implícitamente a aquella relación de simbiosis que la filosofía griega establecía entre los conceptos de belleza—bondad. En todo caso, la correlación de estos conceptos superiores muestra una mayor y más lógica complejidad con la interrelación de verdad—bondad—belleza. En todo caso, ya se muestra una amplia glosa sobre este concepto de correlación entre bondad—belleza posteriormente, en *Galatea IV*.

Estos valores supremos pueden ser expresados mediante conceptos hermenéuticos y éstos, a su vez, alcanzan un mayor grado de expresividad con la fusión de la poesía con la música. En ello puede razonarse la lógica justificación entre estas correlaciones desde una línea derivativa.

Aparece aquí, de manera claramente explícita, la referencia a Dios. Cabe indicar que es verdaderamente significativo el matiz que aquí contiene la expresión *tiene que habitar*, en vez de la afirmación taxativa, categórica y directa de *habita*, ya que ésta se adscribiría (no sin un marcado grado de cómoda ductilidad) hacia la posición del pensamiento en la línea del dogma apodíctico. Se instala en esa expresión la dramática y tensa necesidad de creer, pero, al propio tiempo, se muestra también una patente duda metódica. Se nota en ello la enorme y directa influencia de la filosofía de Kant quien, ni afirma ni niega la existencia de Dios, alegando que no hay argumentos racionales suficientes ni para lo uno ni para lo otro... En todo caso, desde la relación entre lo contingente-necesario y desde aquel remontar (*regresión*, como él lo llama) la serie de condicionados hasta alcanzar lo incondicionado, (el ente supremo o causa primera y absoluta), demuestra desde su poderosa intuición que ha habido un principio de la naturaleza aparecida desde la nada absoluta anterior. Por otra parte, se niega a aceptar la imposición dogmática, coercitiva, desde una idea apodíctica sobre la existencia de Dios que preconiza la teología especulativa. En cambio, (y aunque pudiera parecer contradictorio) en su magistral obra⁴⁴, *Crítica de la razón pura*, se muestra a favor de una teología moral en que, frente a la teología especulativa y dogmática, se recupera el legítimo derecho del pensamiento racional dispuesta en Kant desde una posición

⁴⁴ Immanuel Kant: *Crítica de la razón pura*; traducc. de José del Perojo y José Rovira, Barcelona, Ediciones Folio, S.A., 2002.

cargada de férrea honradez, intenso compromiso investigador y libérrimo criterio filosófico⁴⁵.

QUIJOTE, I, xviii

—¿Cómo dices eso? —respondió don Quijote—. ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?

El clarín posee una historia llena de referencias en muy diversos aspectos. En el ámbito instrumental, organológico, cabe considerarlo como muy semejante a la trompeta pero de pequeño tamaño. Con el tiempo generó diversos tipos de instrumentos, especialmente la trompeta y también el clarinete aunque éste, partiendo de aquella misma forma rectilínea y el mismo diseño de la boca o campana, experimentó una intensa y sorprendente metamorfosis del orden técnico-mecánico.

El *Concierto*⁴⁶ para trompeta y orquesta en Mib Mayor de Joseph Haydn supone, desde el plano organológico, un hito crucial en la historia de la trompeta ya que se enmarca precisamente sobre la época de transición desde la trompeta de sonido natural (en derivación de la antigua corneta) a ésta que incorpora el importantísimo y decisivo recurso de los cilindros (más tarde pistones) lo cual va a permitir a la trompeta una absoluta disposición cromática a lo largo de toda su extensión.

⁴⁵ Efectivamente, en el epílogo de esta ob. cit., indica Kant las siguientes consideraciones:

El propósito final a que en definitiva se endereza la especulación de la razón en el uso trascendental, se refiere a tres objetos: la libertad de la voluntad, la inmortalidad del alma y la existencia de Dios. (Pág. 484).

Dios y una vida futura son dos supuestos que no pueden separarse de la obligación que la razón pura nos impone según principios precisamente de la misma razón. (Pág. 489).

La *teología moral* tiene frente a la *especulativa* la particular ventaja de que inevitablemente conduce al concepto de un ente primero único, perfectísimo y racional que la teología especulativa ni siquiera nos indica a base de principios objetivos, y aun menos puede convencernos de él, pues ni en la teología trascendental ni en la natural, a pesar de que la razón pueda conducirnos hasta este punto, no encontramos motivo importante alguno para suponer aunque solamente sea un ente único que coloquemos antes de todas las causas naturales, y tengamos al mismo tiempo causas eficientes para hacer depender de él las causas en todas sus partes. (Pág. 491).

⁴⁶ Este Concierto fue escrito por Haydn en 1796 con destino precisamente para la trompeta de sonido “natural”, sin cilindros; pero la manifiesta dificultad técnica del Concierto por una parte y, por otra, el escaso conocimiento que los trompetistas tenían sobre la extraordinaria y reciente novedad que a su instrumento se adicionaba, hizo que su estreno se retrasara hasta el 28 de marzo de 1800, fecha en que el trompetista austriaco Antón Weindinger lo estrenó en Viena con aquel tipo de trompeta que incorporaba una especie de llaves que abrían y cerraban los agujeros, a la manera de los instrumentos de viento-madera.

QUIJOTE, I, xix

El jumento está como conviene, la montaña cerca, la hambre carga, no hay que hacer sino retirarnos con gentil compás de pies.

Es bien notoria la metáfora musical que aquí se contiene en lo inherente al compás. En todo caso habría que distinguir entre el ritmo libre y la necesidad mensural del compás que se mostró, de manera inevitable, tras la aparición de la mayor complejidad en aquellas texturas polifónicas conferidas desde el contrapunto de especies más complejas.

La recurrencia a la mensuralidad fue un concepto antecedente al del compás ya que se entendía como la ineludible necesidad para la precisión en la convergencia armónica de las sonoridades que aportaban al conjunto polifónico las diversas voces corales.

El concepto de compás atañe mayormente a aquel tipo de composiciones monódicas que, generalmente procedentes del medio rural y popular, tratan un tipo de temática profana caracterizada por un ritmo reiterativo, tal como conviene para disponer en música aquellos sencillos poemas de la cuaderna vía. Estos venían a ser unos rudimentarios intentos poéticos asociados íntimamente con las lenguas románicas que comenzaban a desmembrarse desde el latín y de sus formas poéticas de los hexámetros.

QUIJOTE, I, xx

Digo que oyeron que daban unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas, que, acompañados del furioso estruendo del agua, que pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de don Quijote.

Precisamente mediante contundentes golpes sobre el suelo, con unos grandes bastones se marcaban los diversos tiempos del compás. En uno de estos golpes, con que Jean-Baptiste Lully (1632-87) marcaba sobre el suelo con su enorme bastón, se hirió⁴⁷ el pie y, precisamente murió a consecuencia de la gangrena que se le produjo

QUIJOTE, I, xxii

—Éste, señor, va por canario; digo, por músico y cantor.

—Pues, ¿cómo —repitió don Quijote—, por músicos y cantores van también a galeras?

⁴⁷ Precisamente se hirió durante la interpretación del *Te Deum* que se ofrecía en la catedral de París para rogar por la curación del rey.

–Sí, señor –respondió el galeote-, que no hay peor cosa que cantar en el ansia.
 –Antes he oído decir –dijo don Quijote- que quien canta sus males espanta.
 –Acá es al revés –dijo el galeote-, que quien canta una vez, llora toda la vida.
 –No lo entiendo –dijo don Quijote.
 Mas uno de las guardas le dijo:
 –Señor caballero, cantar en el ansia se dice, entre esta gente *non santa*, confesar en el tormento.

Se alude aquí a uno de esos casos en que se emplean referencias musicales para expresar así, generalmente de manera metafórica y sarcástica, determinados conceptos, generalmente de manera irónica o burlesca; de ahí lo jocoso de la siguiente expresión:

No es menester mucho más para lo que yo tengo de escribir, porque me lo sé de coro.

“Saber algo de coro” viene a ser sinónimo de saberse algo “de corrido”, o hacer referencia a algo que es plenamente del dominio general, de claro dominio de la *vox populi*. Precisamente en la composición musical de estas épocas las formas más sencillas de mediana extensión, como en el villancico y similares, la forma se establece en dos secciones, denominadas respectivamente estribillo y copla. Precisamente el estribillo o refrán lo solía asumir el coro, como reflejo de algo que es del dominio público y popular, como refrendándolo de manera abierta y manifiesta, al unísono, por varias voces. En cambio, la copla, que venía a ser una selecta glosa del propio estribillo, aunque de mayor nivel cualitativo y más cultivada expresión, lo solían asumir los solistas. Vemos pues así la analogía entre coro-estribillo y con ello la justificación de estos comentarios.

QUIJOTE, I, xxiii

Abrióle, y lo primero que halló en él escrito, como en borrador, aunque de muy buena letra, fue un soneto, que, leyéndole alto, porque Sancho también lo oyese, vio que decía desta manera:

O le falta al Amor conocimiento,
 o le sobra crueldad, o no es mi pena
 igual a la ocasión que me condena
 al género más duro de tormento.

Cabe aquí considerar dos asuntos absolutamente dispares en orden a su significación:

A. halló en él escrito[...] un soneto, que, leyéndole alto

B. O le falta al Amor conocimiento, o le sobra crueldad

El primero de estos dos asuntos narra simplemente una prosaica circunstancia. En cambio, el segundo es de un inmenso calado conceptual, particularmente del ámbito emotivo:

A. “halló en él escrito [...] un soneto, que, leyéndole alto”. Cabe aquí comentar que el propio nombre de soneto toma la parte del semantema de la palabra sonar. Y es que pocas composiciones poéticas como el soneto son tan dadas para la subsiguiente simbiosis de sus contenidos líricos con algún tipo de composición musical.

El soneto, por imperativo de su lacónica extensión, requiere y obliga a la constricción, a la contracción de los conceptos en expresiones concretas y bien delimitadas. Precisamente por ello mismo se da un mayor acercamiento entre su función expresiva cuando sus contenidos se trasladan a la composición musical. Y es que una breve composición poética puede generar un amplio desarrollo musical.

B. “O le falta al Amor conocimiento, o le sobra crueldad”. La sabiduría popular (o tal vez, la acertada máxima de algún sabio) atiende a esta cuestión de modo muy clarificador. Por ello mismo, desde una expresión admirable y sorprendente, de la manera más sucinta y completa la concretiza con la siguiente expresión poética:

El corazón tiene razones
que la razón no entiende

Shakespeare, en su portentosa sutileza, alcanza a sintetizar en una lacónica expresión un aspecto substancial del amor sobre aquel problemático rendimiento con el que uno de los dos enamorados manifiesta al otro su cariño. Por ello indica⁴⁸ esto:

El amor huya cual sombra
cuando el oro le persigue;
va persiguiendo a quien huye
y huyendo a quien le persigue.

⁴⁸ William Shakespeare: *Obras Completas*, Tomo II; ob. cit., pág. 99.

Arthur Schopenhauer parece haber acopiado esta misma contraposición, aunque adaptada al concepto de la fama. Por ello mismo indica (en *Aforismos sobre al arte de vivir*, ob. cit., pág., 150) lo siguiente:

La fama huye de aquellos que la buscan, y persigue a aquellos que no le prestan atención. Pues los primeros se adaptan al gusto de sus contemporáneos, mientras que los segundos lo desdeñan.

Parece adecuada la conveniencia de referir aquí una importante cita de Schopenhauer dispuesta en *El amor, las mujeres y la muerte*. Verdaderamente parecen estas indicaciones la oportuna respuesta, la adecuada glosa a las expresiones poéticas de Cervantes. Por ello mismo indica aquel notable filósofo las siguientes consideraciones⁴⁹:

El entusiasmo vertiginoso que se apodera del hombre a la vista de una mujer cuya hermosura responde a su [particular] ideal y hace lucir ante sus ojos el espejismo de la suprema felicidad si se une con ella, no es otra cosa sino el sentido de la especie que reconoce su sello claro y brillante, y que apetecería perpetuarse por ella... [...] Su indiferentismo por la dificultad o por el peligro cuando se trata de lograrlo, son muy análogos a la preferencia exclusiva de un hombre por cierta mujer, aquella mujer cuya naturaleza individual se corresponde [y complementa] con la suya. La busca con tal apasionado celo, que antes que no conseguir su objeto, con menosprecio de la razón, sacrifica a menudo la felicidad de la vida. No retrocede ante un matrimonio insensato, ni ante relaciones ruinosas, ni ante el deshonor, ni ante actos criminales, adulterio o violación. Y eso únicamente por servir a los fines de la especie, bajo la soberana ley de la Naturaleza, a expensas hasta del individuo. Por todas partes parece dirigido el instinto por una intención individual, siendo así que es en un todo extraño a ella. La Naturaleza hace surgir el instinto, siempre que el individuo, entregado a sí mismo, sería incapaz de comprender las miras de ella o estaría dispuesto a resistirlas. He aquí por qué ha sido dado el instinto a los animales, y sobre todo a los animales inferiores más desprovistos de inteligencia; pero el hombre no está sometido a aquél sino en el caso especial que nos ocupa. Y no es porque el hombre sea incapaz de comprender los fines de la naturaleza, sino porque tal vez no los perseguiría con todo el celo necesario, aun a expensas de su dicha individual. Así, en este instinto como en todos los demás, la verdad se disfraza de ilusión para influir en la voluntad. [...] De tal modo es así, que el carácter del instinto es el de obrar en vista de una finalidad de la que, sin embargo, no se tiene idea.

Tras estas consideraciones, que las estimamos como una imbricada glosa inherente a las expresiones poéticas de Cervantes, aún resta que se establezcan sobre ellas mismas nuestros particulares comentarios. Por ello mismo extractamos algunos puntos sobresalientes del filósofo alemán:

- ❖ “entusiasmo vertiginoso”. El filósofo Alfonso López Quintás distingue claramente dos directrices que parten y se bifurcan, aunque en sentido muy distinto y contrastante, desde la base de aquel impulso o dinamismo natural. Se trata del vértigo y el éxtasis.

⁴⁹ Arthur Schopenhauer: *El amor, las mujeres y la muerte*; ob. cit., págs. 28-29.

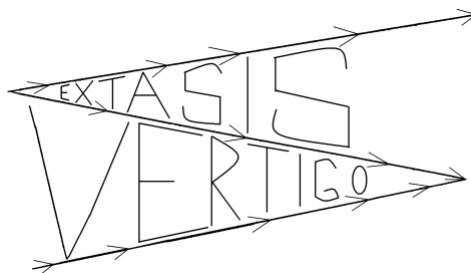


Figura 1.3. Se asciende al éxtasis por el esfuerzo. El vértigo destruye la persona.

En todo caso cabe advertir que Schopenhauer trata esta cuestión pero desde un nivel estrictamente metafísico. En cambio, López Quintás lo concretiza sobre el plano meramente ético. Para López Quintás el vértigo es la desaforada pretensión por lograr el bienestar, el placer y la hedonista comodidad por la vía más rápida y expeditiva; pero todo ello, después de conseguir aquellos fatuos objetivos, se torna en desencanto, aburrimiento, frustración y hasta desesperación. En cambio, la directriz que conduce al éxtasis implica compromiso, abnegación, tenacidad y hasta sacrificio; pero todo ello, aunque requiere una larga proyección de denodado esfuerzo, conduce verdaderamente a la esplendente emoción del equilibrio mental y la serenidad de la paz espiritual.

- ❖ “menosprecio de la razón”. No cabe aquí más que remitir a aquel pareado anteriormente indicado sobre el predominio del sentimiento sobre la razón.
- ❖ “sacrifica a menudo la felicidad de la vida”. La felicidad sería, dentro de su muy abstracta configuración (que cabría definirla, en todo caso, como la inefable paz en el espíritu) un postulado directamente circunscrito al ámbito racional. Pero, en todo caso, bien sabemos que el conocimiento sensible (alojado en el hemisferio encefálico derecho) ostenta su neta prioridad, de manera coercitiva y determinante, sobre el conocimiento racional (alojado en el hemisferio encefálico izquierdo). El instinto siempre impera y domina, especialmente en cuestiones de tan substancial importancia como es la complementación del ser humano con la íntima yuxtaposición de las dos mitades: hombre-mujer.
- ❖ “servir a los fines de la especie”. En realidad, tras la supremacía del sentimiento sobre la razón, aparece otro estamento superior cual es el de la prioridad de la especie sobre la particularidad de cada una de sus millones de muestras. En realidad, las mociones abstractas del conocimiento sensible tiran hacia los

intereses de la especie genérica; en cambio, las mociones del conocimiento racional se decantan por las particularidades del individuo concreto.

- ❖ “incapaz de comprender las miras de ella”. En todo caso, tras una detenida meditación, se puede atender a la representación fenomenológica de todos estos conceptos tan complejos pero de manera enteramente abstracta. Otra cosa muy distinta es que se presten a un meticuloso análisis, dada su inmensa complejidad y la amplitud de vertientes sobre la que se bifurcan.
- ❖ “la verdad se disfraza de ilusión”. En realidad es éste, el recurso de la ilusión, el medio psicológico que meramente le queda a la mente tras intentar afrontar analíticamente (aunque de manera utópica...), el modo en que se entreveran y correlacionan misteriosamente las influencias de las dos potencias intelectivas.
- ❖ “una finalidad de la que, sin embargo, no se tiene idea”. Se insiste, mediante esta tajante afirmación, en lo que se indicaba en los dos puntos anteriores.

O le falta al Amor conocimiento,
o le sobra crueldad,

—Porque quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos; que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes. Verdad es que las coplas de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor.

Los trovadores y troveros cuentan en la Europa medieval con una amplia y antigua tradición. De hecho parece bastante lógico que prevaleciera en ellos más “el espíritu que el primor” ya que, como tales caballeros, su habilidad prioritaria era la del dominio de las armas. Por ello mismo su inclinación poética, por más que constituyera en su espíritu su substancial vocación, quedaba no obstante relegada a ser una mera afición o ocupación complementaria diletante. En su expresión poético-musical se intentaba manifestar las ilusiones y anhelos, pero también las ansias, zozobras y penas que se le derivan a quien ama sinceramente. No podemos obviar aquí la figura del Doncel de Sigüenza, por cuanto que en él parecen fundirse los conceptos de caballero, trovador-músico y enamorado.

QUIJOTE, I, xxiv

Cardenio indica aquí lo siguiente:

—Creció la edad, y con ella el amor de entrambos, que al padre de Luscinda le pareció que por buenos respetos estaba obligado a negarme la entrada de su casa, casi imitando en ello a los padres de aquella Tisbe tan decantada de los poetas. Y fue esta negación añadir llama a llama y deseo a deseo, porque, aunque pusieron silencio a las lenguas, no le pudieron poner a las plumas, las cuales, con más libertad que las lenguas, suelen dar a entender a quien quieren lo que en el alma está encerrado; que muchas veces la presencia de la cosa amada turba y enmudece la intención más determinada y la lengua más atrevida. ¡Ay cielos, y cuántos billetes le escribí! ¡Cuán regaladas y honestas respuestas tuve! ¡Cuántas canciones compuse y cuántos enamorados versos, donde el alma declaraba y trasladaba sus sentimientos, pintaba sus encendidos deseos, entretenía sus memorias y recreaba su voluntad!

Cabe extractar en este contexto los dos siguientes puntos:

- A. la presencia de la cosa amada turba y enmudece la intención más determinada.
- B. el alma declaraba y trasladaba sus sentimientos.

Ambas consideraciones atañen directamente al ámbito emotivo desde una considerable intensidad:

A. “la presencia de la cosa amada turba y enmudece la intención más determinada”.

La plena serenidad de un hombre ante la mujer a quien dice que ama es un suficiente indicio de que no está profundamente enamorado de ella. Quien ha estado intensamente enamorado corrobora absolutamente la indicación que aquí expresa Cervantes.

Para este caso cabe citar aquel contexto de la obra de Federico de Mendizábal, *Barro en las alas*, (que figura dentro del conjunto de novelas⁵⁰ titulado “*Seis matrimonios en crisis*”).

Aparece también allí, por efecto de la fina sensibilidad de Mendizábal y la profunda capacidad psicológica de este autor, aquello de que no tartamudea quien, al declarar su cariño, no está profundamente enamorado... Por ello mismo se muestra aquí el elegante pero tajante rechazo que Julia muestra sobre el supuesto amor de César hacia ella; por eso, en aquel contexto de la novela, le dice ésta con plena determinación:

—Una declaración, cuando es sincera, no sale tan rápida ni tan indiferente. Me dijiste Te quiero, casi como si hubieras dicho Buenas noches. Además, te has atrevido a decirlo, y el verdadero enamorado no sabe..., no se atreve..., por lo menos, es algo tartamudo. De modo, que... no me quieres.

⁵⁰ Aparece publicada por Ediciones Técnicas, S.A. de Madrid. Con este título genérico se contienen en esta obra las seis novelas que Mendizábal titula en su conjunto “*Novelas ejemplares*”.

B. “el alma declaraba y trasladaba sus sentimientos”.

Volvemos a citar a Federico de Mendizábal puesto que, en una de sus bellísimas poesías⁵¹, expresa claramente que el deleitable e intenso sentimiento del amor se muestra siempre, como cruda y agri dulce realidad, sobre la problemática complementación para la conjunción de la pareja:

Una mujer, salva o mata;
nos redime o nos condena;
nos desespera o nos llena
de esperanza, de ilusión.
Una mujer es el solo
talismán de la existencia,
con la suprema potencia
de fundir el corazón!

Aparece aquí claramente la insoslayable importancia de la mujer como complemento total y absoluto del hombre (y viceversa), tanto en el plano sentimental como en el físico. Y es que el ser humano está creado para existir en pareja. Abundando más sobre todo esto bien cabe decir que la inclinación amorosa de la persona orienta poderosamente las directrices por las que se encauza su vida. En definitiva, todo aparece correlacionado directamente con el amor. Hacia el amor, como en candorosa y desinteresada ofrenda, se encauzan, de manera más o menos evidente pero siempre ineludible, los mayores anhelos de la creatividad humana. En el trasfondo de la actividad humana subyace siempre el amor.

En el arte tiene la valoración de la mujer un doble aspecto y un superpuesto trasfondo:

- La creatividad artística, como en cualquier otro tipo de actividad humana, se encauza y potencia, por lo general, desde la motivación amorosa.
- Pero ocurre que en la mayoría de los casos, la propia temática o la misma argumentación de la obra (en los diversos ámbitos de la escultura, la pintura, la literatura, la música, etc.) se refiere generalmente a aspectos inherentes al amor entre la pareja humana y, por extensión, a la complejidad y la problemática de la convivencia.

⁵¹ Se trata de *El Cristo de las cuchilladas. Leyenda de Toledo*, que figura en la pág. 109 del libro de poemas titulado *Romancero de leyenda*.

Todas las manifestaciones emotivas, todos los efluvios estéticos, todos los afanes de la persona se encauzan a merecer o intentar cubrir la otra mitad de una personalidad que, como bien sentencia la sabia expresión popular, sin *la otra media naranja* se muestra, efectivamente, como partida por la mitad. Tras toda idea creativa está siempre el amor. Por el contrario, le desamor y el egoísmo sólo inducen al materialismo y a la privación de los sublimes valores de belleza de la vida.

Por ello mismo indica Schopenhauer lo siguiente⁵²:

Si la pérdida de la mujer amada, sea por obra de un rival o por la de la muerte, causa al amante apasionado un dolor que excede a todos los demás es precisamente porque este dolor es de una naturaleza trascendente y no le hiere sólo como individuo, sino en la vida de la especie⁵³, cuya voluntad y mandato se le había encomendado que realizara. De aquí proviene que los celos estén tan llenos de tormentos y sean tan feroces, y que el más grande de todos los sacrificios sea el de renunciar a la persona amada.

Un héroe se ruboriza de exhalar quejas vulgares, pero no quejas de amor, porque entonces no es su propia pena, sino que en ella, halla expresión el lamento de la especie.

Schopenhauer insiste mucho en esta misma obra (lo mismo que en su obra cumbre, *El mundo como voluntad y representación*) en la manifiesta prioridad que la naturaleza concede a la especie genérica sobre el individuo particular, por más que éste, mediante el *principium individuationis*, se muestre como un auténtico genio de la humanidad. Dicho esto de otro modo, también para Kant el individuo particular es el fin superior de la naturaleza; pero la humanidad como especie es el fin final de esa misma naturaleza. Por ello mismo, coincidiendo con Kant y refiriéndose también a la especie, de esta misma manera indica⁵⁴ Schopenhauer lo siguiente:

⁵² Arthur Schopenhauer: *El amor, las mujeres y la muerte*; ob. cit., pág. 41.

⁵³ En el periódico *El País*, en la crónica de José Andrés Rojo (miércoles 3 de febrero de 2010, pág. 41), con el título “Nueva era en el diván de Freud”, se indica lo siguiente:

Francisco Granados, que lleva más de 30 años como analista y que dirige la revista de la Asociación Psicoanalítica de Madrid, responde en el descanso entre dos sesiones: “Lo que podemos ofrecer a quienes nos consultan es la manera de encontrar sus pulsiones, sus miedos, su sexualidad, sus problemas en relación con los otros..., pero la curación esa algo que queda en el aire: está en sus manos seguir o no el camino propuesto”. Francisco Granados, volviendo a Freud, insiste en un detalle que no siempre se valora de su obra, que no hay psicoanálisis si [este] no es social. “Sin el otro no somos”, afirma.

Efectivamente, nada seríamos sin el aporte cultural que heredamos de la sociedad y su proceso histórico. Nada, sin la correlación con el amplio ámbito social y poco más que nada sin la pareja. Al menos, cabe reconocer que se anda como partido, como media naranja que se sangra sin el complemento y el engranaje con la otra mitad...

⁵⁴ En su ob. cit., *El amor, las mujeres y la muerte*, pág. 40.

Sólo la especie tiene una vida sin fin; ella sola es capaz de satisfacciones y de dolores infinitos. Pero se encuentran estos fines, aprisionados y cautivos, dentro del mezquino pecho de un mortal. ¡Qué tiene de extraño, cuando ese pecho parece estallar y no puede encontrar ninguna expresión que muestre el presentimiento de voluptuosidad o de pena infinitas que le invade! Éste es el asunto de toda poesía erótica de género elevado, de esas metáforas trascendentes que se ciernen muy por encima de las cosas terrenas.

También Unamuno coincide directamente con estas profundas consideraciones diferenciando el individuo en su particularidad y la especie en su valor supremo. Por ello mismo indica⁵⁵:

Del amor a la mujer brota todo heroísmo. Del amor a la mujer han brotado los más fecundos y nobles ideales, del amor a la mujer las más soberbias fábricas filosóficas. En el amor a la mujer arraiga el ansia de inmortalidad, pues es en él donde el instinto de perpetuación vence y subyuga al de conservación, sobreponiéndose a sí lo substancial a lo meramente aparental. Ansia de inmortalidad nos lleva a amar a la mujer, y así fue como Don Quijote juntó en Dulcinea a la mujer y a la Gloria, y ya que no pudiera perpetuarse por ella en hijo de carne, buscó eternizarse por ella en hazañas de espíritu.

En Unamuno aparece reiteradamente, de manera claramente explícita, su directa adscripción a las superiores doctrinas filosóficas de Kant y de Schopenhauer. Desde ellas adquiere también aquella misma duda metódica sobre el alcance de la razón y sus enormes limitaciones. Precisamente se advierte, en una de sus más esenciales obras⁵⁶, este constante soslayar la razón en beneficio de priorizar el sentimiento. Esto podría parecer, de manera apriorística, una posición absurda en un intelectual pero, no obstante, es todo lo contrario y más bien esta posición está cargada de sensatez, lógica y coherencia. Efectivamente, la razón, aun en las más preclaras inteligencias, está basada exclusivamente en el cúmulo cultural (suma de la “memoria” histórica que lega la tradición cultural más la memoria propia); pero el panorama que ofrece este cúmulo cultural está mediatizado, condicionado, además de mostrarse incompleto, (cuando no desviado y, sobre todo, tremendamente limitado) para atender y abarcar la inmensidad del fenómeno en sus ilimitadas vertientes... En cambio el sentimiento parte y se apoya exclusivamente desde las propias facultades naturales, intuitivas y, por tanto, libre y

⁵⁵ Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*; ob. cit., pág. 92.

⁵⁶ Nos referimos a su obra *Del sentimiento trágico de la vida*; Madrid, Alba Libros, S.L., Grandes obras de la literatura y del pensamiento, 2006.

exento de viciados o interesados condicionamientos. Ésta es, precisamente, la base de la investigación gnoseológica de Kant en su *Crítica de la razón pura*; en ella (mediante un esfuerzo intelectual titánico) se prescinde de los viciados condicionamientos culturales sobre los que se apoya inestablemente la razón (incluso la religión y la propia filosofía) y se acude, de manera estricta, a las facultades naturales de la intelección que opera puramente desde la intuición (servida ésta, con previa inmediatez, por los órganos sensoriales, especialmente el de la vista). Todo esto se comprende con mayor nitidez ante el fenómeno supremo del amor en la pareja. La llama del amor acrisola y aclara los conceptos superiores sobre el misterio de la vida y de la muerte; lo que no se entiende desde la razón queda asombrosamente iluminado, intuitivamente (más allá de conceptos hermenéuticos) sobre el alma; precisamente al entorno de su eterno fuego, en la misteriosa simbiosis de amor-dolor, se derriten los endebles criterios de particularidad para atender a los conceptos superiores de finalidad suprema en la especie humana. En este estadio sublime se atiende a que el sentimiento, superior a la razón, sirve mejor al interés supremo de la especie desde el que, no sin el lacerante sacrificio, se atisba ya el resplandor inefable de la sublimidad y la trascendencia...

El compromiso noble sobre el amor genera, de manera derivada y automática, el acerbo dolor. Y es que el sincero amor, que corona esplendorosamente las siete virtudes, también de manera automática, recibe el furibundo, descarado y rabioso ataque mancomunado de los siete pecados capitales... A su vez, en un tercer paso, también como consecuencia derivada, la simbiosis misteriosa de dolor—amor se refugia en el amparo misterioso y espiritual de la trascendencia; y esa aspiración la articula sobre la consolación de la belleza manifestada en el arte. Por todo ello indica Nietzsche⁵⁷ lo siguiente:

Una cuestión fundamental es la relación del griego con el dolor, su grado de sensibilidad [...] la cuestión de si realmente su cada vez más fuerte anhelo de belleza, de fiestas, de diversiones, de nuevos cultos, surgió de una carencia, de una privación, de la melancolía, del dolor.

También Schopenhauer⁵⁸ establece claramente una directa relación entre el mayor nivel de conocimiento, sensible y racional, y una mayor capacidad de dolor cuando claramente indica:

⁵⁷ Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*; traducc. de Andrés Sánchez, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 30.

⁵⁸ *El mundo como voluntad y representación*, ob. cit., pág. 128

A medida que el fenómeno de la voluntad se hace más perfecto, el dolor se hace también más evidente. [...] Con el perfecto sistema nervioso de los vertebrados llega [el dolor] a gran altura y se eleva en proporción en que se desenvuelve la inteligencia. A medida que el conocimiento se hace más claro y que la conciencia crece, [la capacidad d]el dolor aumenta y llega a su grado supremo en el hombre. En él es tanto más violento cuanto más lucidez de conocimiento y más elevada inteligencia⁵⁹ posea. El genio es quien más padece.

En cualquier caso el hombre parece ser que ha recurrido, desde la remota antigüedad, a objetivar ese mismo dolor mediante la expresión oral; pero precisamente esta expresión oral encuentra un mejor cauce en la poesía fundida con la música (y tanto más en su propio componente sonoro que en la propia semanticidad de la palabra con que se apareja). Esa objetivación de la expresión sonora, musical, actúa como consolación. El propio dolor es directamente consolado desde su propia manifestación expresiva. En este sentido, un dolor más acerbo (o sea, un dolor sentido de manera más lacerante desde un mayor nivel intelectual) precisa una mayor y más intensa consolación; y ésta sólo puede lograrse mediante un más elevado grado de belleza. Por eso, visto de manera inversa, una obra es tanto más bella cuanto se ha erigido desde un mayor grado de sensibilidad; pero, a su vez, un mayor grado de sensibilidad implica una mayor capacidad de dolor. De ahí que Nietzsche puede exclamar⁶⁰, muy acertadamente:

¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!

QUIJOTE, I, xxiv

No bien hubo oído don Quijote nombrar el libro de caballerías, cuando dijo:

⁵⁹ En tanto que el 2º y el 3º nivel son especialmente recurrentes entre sí, no podrían los excepcionales genios soportar el dolor (dada su amplia potencia intelectual) si el 3º nivel (conceptual-analítico) no efectuara una especie de abstracción o distanciamiento con respecto al 2º nivel sensible y, de esta manera, considerara su caso particular, a modo de espectador, como si de otra persona se tratara, esto es, desdoblándose, abstrayéndose de su percepción real de manera que el nuevo doble personaje (desde la intelección conceptual-analítica) contemplara, a modo de espectador, lo que le sucede al primer personaje (quien encarna vivamente la intelección sensible) a modo de actor...

Por esto mismo (en la sección de *Cultura* del diario *El País*, 22 de abril de 2008, pág. 41) indica Vicente Verdú (Elche, 1942) lo siguiente:

Gracias a tomar la realidad por irreal o, simplemente, como dice Borges, intuir en silencio que cuanto sucede pertenece a la ficción, obtenemos un impulso de inmortalidad. Un impulso de salvación que nos exime gloriosamente de un sinnúmero de preocupaciones, desdichas y padecimientos.

Este tipo de doble dimensión psicológica es tanto más posible (y, al propio tiempo, necesario), cuanto mayor es el nivel intelectual de la persona. Para la actividad creativa, especialmente la literaria (y también la musical) consiste en presentarse lo real y verosímil como ficción (para poder soportar el dolor). El segundo paso consiste precisamente en presentar la ficción como realidad. En definitiva, todo se entrelaza en la creatividad literaria. Por ello, en la misma reseña que aquí mismo se indica, Vicente Verdú expresa que “todos los libros son [de uno u otro modo] autobiográficos”.

⁶⁰ *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 191.

– [...] no es menester gastar más palabras en declararme su hermosura, valor y entendimiento; que, con sólo haber entendido su afición, la confirmo por la más hermosa y más discreta mujer del mundo. Y quisiera yo, señor, que vuestra merced le hubiera enviado junto con *Amadís de Gaula* al bueno de *Don Rugel de Grecia*; que yo sé que gustara la señora Luscinda mucho de Daraida y Geraya, y de las discreciones del pastor Darinel, y de aquellos admirables versos de sus bucólicas, cantadas y representadas por él con todo donaire, discreción y desenvoltura.

Aparecen al final de este extracto dos conceptos muy significativos que precisan un análisis independizado para cada uno de ellos:

- A. Admirables versos de sus bucólicas, cantadas y representadas.
- B. representadas por él con todo donaire, discreción y desenvoltura.

A. En el primer caso, “admirables versos de sus bucólicas, cantadas y representadas”, supone un complejo proceso de creatividad que implica los sucesivos pasos de:

- ❖ Ideación primigenia de la expresión poética.
- ❖ Adición del componente musical,
- ❖ Interpretación de esta composición poético-musical, probablemente desde la doble combinación del canto con el acompañamiento instrumental del laúd o similar instrumento que es posible tañer por la misma persona que, al propio tiempo y de manera simultánea, está cantando.

B. Respecto al segundo miembro de este extracto, “representadas por él con todo donaire, discreción y desenvoltura”, interesa comentar sobre esto la tan reiterada expresión laudatoria de la discreción. Especialmente cabe asimilar la expresión “discreción” de manera analógica con el término medio aristotélico. De hecho bien se puede comprobar, en el transcurso de las *Obras Completas* de Cervantes, que la discreción es para él un concepto moral de especial valor; de hecho, lo suele prodigar constantemente en los panegíricos y consideraciones laudatorias, especialmente sobre la mujer, tras indicar sobre ella su grado de bondad, belleza, despierta inteligencia, aptitudes artísticas... Todo ello lo corona generalmente con la adición conclusiva del admirable grado de discreción. Y es que Cervantes entiende la discreción, insistimos, de manera similar a como Aristóteles⁶¹ describe su concepto sobre el término medio: sinceridad, objetividad, ecuanimidad, equidad y rectitud.

⁶¹ Aristóteles: *Ética*, ob. cit., págs. 50-53.

QUIJOTE, I, xxv

—Digo asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas. Y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido.

Estas expresiones de Cervantes, aún estando enmarcadas en un párrafo de tan escueta extensión, son de un enorme e intenso calado conceptual. Especialmente cabe puntualizar y resaltar en ellas las siguientes indicaciones:

- A. salir famoso en su arte.
- B. procura imitar los originales.
- C. esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas.
- D. alcanzar nombre de prudente y sufrido.

Al revestir estas expresiones tan gran importancia, por ello mismo sugieren la necesidad de efectuar sobre ellas un amplio desarrollo, especialmente sobre los siguientes cuatro aspectos:

A. “salir famoso en su arte”. Es obvio que no cabe entender aquí en Cervantes la referencia a una fútil fama. Más bien cabe pensar que se refiere a que esta fama sea, en realidad, el legítimo efecto de una noble causa superior: la de entusiasta y amplia aprobación de una obra artística ceñida amorosamente al doble compromiso ético y estético.

B. “procura imitar los originales”. Se apela aquí directamente al razonado criterio y la solvente sensatez para adherir y entroncar íntimamente la creatividad a la acrisolada línea que lega la tradición.

C. “esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas”. En tanto que las artes, orientadas desde el más noble y magnánimo compromiso, convergen todas ellas sobre la intersección común ético-estética, a todas ellas atañe el mismo compromiso moral, educativo y filosófico, que confieren la luminosa y firme guía de la sociedad a fin de que ésta sea conducida

por el recto camino del progreso, la justicia, la libertad⁶², el progreso, la fraternidad y la venturosa paz.

D. “alcanzar nombre de prudente y sufrido”. Con todo ello se da, no obstante, la crudísima paradoja por la que los que más sufren la incomprensión de la sociedad son precisamente los que más se han comprometido en procurar su progreso en todos los órdenes. Adviene desde esto la referencia a la figura simbólica de Prometeo. Sobre esto cabe indicar quizá más doloroso que el cuervo comiéndole continuamente el hígado, lo que mayor sufrimiento supone para Prometeo (o, al menos, lo que le añade más acerba angustia), es comprobar que su noble magnanimidad y su generosa prodigalidad para con lo humanos no se ve correspondida, dada la estúpida cicatería de éstos. Beethoven es, probablemente en este sentido, uno de los hombres que más se aproximó al ideal de magnanimidad. Por ello tiene plena licitud y densa legitimidad su propia frase:

Hacer todo el bien posible. Amar la libertad sobre todas las cosas y aun cuando fuera por un trono, nunca traicionar la verdad.

Tras estas consideraciones preliminares establecemos a continuación los pertinentes razonamientos, remontándonos y basándonos con ello desde la egregia autoridad del propio Aristóteles cuando éste indica⁶³ lo siguiente:

Hay otra ruta que conduce a la sublimidad. ¿Cuál es y en qué consiste? En imitar y emular a los grandes poetas y prosistas del pasado. He aquí, amigo mío, una meta a la que debemos tender con todas nuestras fuerzas.

Después de estas profundas expresiones, referidas directamente a la idea de que la creatividad se adhiera siempre a la tradición, es indispensable continuar atendiendo a las siguientes consideraciones de Aristóteles cuando éste formula⁶⁴ los siguientes interrogantes:

⁶² Viene aquí inevitablemente a la memoria, al tratar sobre el amor a la libertad y a la verdad, aquella referencia del inmortal compositor L. Beethoven quien exhortaba, de manera magnánima, al siguiente compromiso:

Hacer todo el bien posible. Amar la libertad sobre todas las cosas y aun cuando fuera por un trono, nunca traicionar la verdad.

Conviene también recordar las palabras de Cristo a tal efecto cuando indicaba: “La verdad os hará libres”. En realidad, verdad y libertad son dos términos que, en su concepto ontológico, poseen cada uno de ellos una inmensa autonomía pero que, en su aplicación práctica, se manifiestan indisolublemente unidos, como en una perfecta simbiosis.

⁶³ *Sobre lo sublime y Poética*, ob. cit. págs. 118-119.

⁶⁴ Indicado en su obra *Sobre lo sublime y Poética*; ob. cit. págs. 119-121.

Será hermoso para nosotros que, cuando estemos trabajando en algo que exige elevación y grandeza, nos hagamos, en nuestro fuero interior, preguntas como éstas: “¿Cómo lo habría expresado, en su caso, Homero? ¿Cómo le habrían dado su toque de sublimidad un Platón o un Demóstenes, o, tratándose de Historia, un Tucídides?”. Porque estas ilustres figuras, al manifestarse a nuestros ojos como objetos de emulación, de alguna manera guiarán, con su luz, nuestro espíritu, como si de astros se tratara, hacia los cánones de perfección. [...] Si mentalmente nos formulamos esta otra pregunta: “Si Homero o Demóstenes se hallaran entre el público, ¿cómo acogerían esta expresión mía? ¿Cómo reaccionarían ante ella?”. Porque es, en verdad, magnífico experimento imaginar para nuestras creaciones literarias un tribunal, un auditorio como éste, y jugar a que sometemos nuestras obras al juicio de unos héroes tan excelsos, llamados para ser jueces y testigos. [...] Y más estimulante aún si añades: “¿Cuál será el veredicto que ante mi obra va a emitir la posteridad?”. De ahí que si un literato no llega a abrigar nunca el temor de que su voz no conseguirá traspasar los meros límites de su propia existencia y de su época, necesariamente las creaciones de este espíritu serán sólo obras incompletas que no alcanzan a ver la luz, simples abortos, por así decir, incapaces de llegar a feliz término para asegurarse la fama de la posteridad.

A continuación exponemos algunos de los puntos más sobresalientes indicados por Igor Strawinsky y referidos al concepto de la creatividad artística en cuanto que ésta debe estar coherentemente basada y apoyada desde la tradición. De esta misma manera, igual que la tradición ha sido la firme guía para la producción contemporánea, ésta misma no será flor de un día, sino la sólida y dilatada referencia para la sucesiva creatividad.

Las siguientes referencias están extractadas desde las seis conferencias⁶⁵ que Strawinsky pronunció en Harvard y que aglutinó posteriormente en una publicación con el nombre de *Poética Musical*⁶⁶. En ella se muestran unas sinceras y valientes confesiones sobre el arte de la composición musical que, en todo caso, a la manera que aquí indica Cervantes, pueden extenderse también a “todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas”.

LA TRADICIÓN COMO TESTIMONIO VIVO DE TRANSMISIÓN CULTURAL

⁶⁵ Se trata de un elenco de conferencias que pronunció sucesivamente, expuestas en un conjunto de seis lecciones magistrales en la Universidad norteamericana de Harvard en septiembre de 1939.

⁶⁶ Se recurre en este caso para la obtención de las citas al libro *Poética Musical* con traducción de Eduardo Grau, Buenos Aires, Emecé Editores.

En principio muestra⁶⁷ Igor Strawinsky un inequívoco concepto sobre la idea de la tradición:

La tradición resulta de una aceptación consciente y deliberada. Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa el presente. En este sentido es cierta la paradoja que afirma graciosamente que “todo lo que no es tradición es plagio...” Bien lejos de involucrar la repetición del pasado, la tradición supone la realidad de lo que dura. Aparece como un bien familiar, una herencia que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia.

En este sentido se advierte claramente que los conceptos de ética-estética, en tanto que forman un simbiótico binomio, por ello mismo reclaman también el apoyo referencial sobre la tradición. La moral no se inventa desde el libre y espontáneo arbitrio ni se improvisa según la apetencia del veleidoso momento. Por ello mismo el Papa Juan Pablo II, en Santiago de Compostela alentaba a la juventud venida de todas las partes del mundo a “conocer y profundizar en las raíces del pasado, puesto que éste representa la propia identidad”. De ahí la solemne exhortación con aquellas palabras: “Europa, sé tú misma, aviva tu propia identidad”.

La desconexión sobre la línea de la tradición creativa muestra en consecuencia, (además del craso error que supone en sí misma), otros perniciosos efectos como la propia desconexión entre los diversos sectores de una misma actividad creativa, cuando no el directo enfrentamiento, puesto que, según indica⁶⁸ Jaime de Salas: “No hay prácticamente diálogo entre esas posiciones, ni siquiera conciencia explícita de que tal enfrentamiento exista. Aquí es donde se puede percibir la debilidad de nuestro pensamiento filosófico”. Todo esto no son más que negativos efectos concatenados que surgen de aquel nocivo principio de la negación de la tradición.

Continúa indicando Strawinnsky lo siguiente⁶⁹:

Una tradición se reanuda para hacer algo nuevo. La tradición asegura así la continuidad de la creación.

Considerado esto en un sentido estricto, hasta la propia naturaleza actúa sobre la biología⁷⁰ a modo de “tradición”, por así decirlo, puesto que transmite los mismos

⁶⁷ *Poética Musical*, ob. cit., pág. 79.

⁶⁸ En su artículo *Generación filosófica*, en *ABC Cultural* del 15-6-2002, pág. 7.

⁶⁹ *Poética Musical*, ob. cit., pág. 80.

⁷⁰ La biología y la cultura siguen, unidas de manera simbiótica, un constante progreso evolutivo. Esto es, en esencia el vitalismo. Muchos de los que se proclaman como renovadores y rebeldes sólo son, en realidad, simples “anti”; por tanto su posición es negativista, no positivista y, desde luego, jamás progresista, como se reclama para una verdadera adscripción al auténtico vitalismo. Parece ser que no

caracteres genéticos sobre cada especie pero con la salvedad de la (progresiva) modificación que sobre ellos opera, aunque con lentitud de milenios, la propia evolución... Visto así, pues, cualquier cosa participa plenamente del vivo sentido de la tradición puesto que nada surge por generación espontánea sino que, a lo sumo, se muestra como una notable mutación que, en todo caso, aparece sobre el genético tronco ancestral antecedente.

La progresión de la evolución de las especies es fiel reflejo metafórico de aquella otra progresión cultural⁷¹ que se da sobre la especie superior humana. Sobre ella se da un doble paralelismo y un directísimo correlato puesto que:

- La especie humana corona y culmina el proceso cualitativo de evolución en el doble sentido de una belleza corporal pero también el de una “belleza” intelectual.
- Al propio tiempo, apoyado constantemente sobre la tradición, se produce otro proceso cualitativo, en este caso cultural.

Tenemos pues una gradación que se enlaza con los conceptos sucesivos de:

A--PRINCIPIO CREATIVO DE LA NATURALEZA➔

B--EVOLUCION CUALITATIVA➔ C--DIVERSIFICACIÓN CULTURAL

entienden que no se puede crear nada nuevo y menos aún algo verdaderamente consistente si no es apoyándose firmemente sobre la herencia recibida. NADA nace de manera espontánea y radicalmente nueva. TODO se ajusta inexorablemente sobre la simbiosis de la progresiva evolución vitalista desde el binomio de biología-cultura. Al propio tiempo, aquello que rige para el mundo natural, rige también para los diversos ámbitos de la cultura y, por supuesto, también para el arte.

⁷¹ Nada surge por directo automatismo, inconexo y desarticulado sino que todo parte desde cualquier tipo de precedente. Todo esto es también observable en el propio plano organológico instrumental. Efectivamente, ningún tipo de instrumento aparece por generación espontánea; todos ellos son el resultado y producto de un larguísimo y hasta milenario proceso técnico-evolutivo y, en todo caso, como síntesis o derivaciones de elementos precedentes.

La familia de los violines es un claro y paradigmático ejemplo de todo esto. Pero aun así, muchos se preguntan cómo en unos tiempos modernos, de tan radiante técnica (apoyada por los sorprendentes progresos científicos y técnicos), no se inventa algo de tan esplendentes posibilidades técnico-expresivas como el violín. La respuesta es bien clara: el violín tampoco es inventó de repente. En todo caso, si se llegara (tras profundos y fiables análisis químicos) a averiguar como se procedía en el tratamiento previo de las maderas, el grado de exposición a la humedad, los barnices utilizados, etc., incluso se estaría en la posibilidad (contando con la “tradición” de todas estas técnicas) de construir violines de igual o superior calidad que aquellos Stradivarius, Amati, Guarnerius (siempre desde la ayuda de los maravillosos medios informáticos).

De manera analógica hay que considerar que las esplendorosas formas musicales (que algunos pretender soslayar y arrumbar) son el admirable resultado de seculares investigaciones toda vez que el firme y consecutivo engarce sobre la herencia inmediata anterior, y no el producto de “romper con todo”, especialmente con la herencia inmediata.

A imagen analógica de la biología, también se da culturalmente una constante bifurcación y, desde ella, una continua diversificación.

Por otra parte, el gran progreso de la civilización propicia y posibilita unos medios de comunicación complejísimos, de manera que:

- ❑ Cada zona de la geografía del planeta manifiesta, dentro de esa progresión cultural, unos rasgos peculiares y característicos.
- ❑ La vecindad de estas zonas muestra una especie de parentesco sobre estas peculiares características que cada vez, a imagen del propio cromatismo pictórico o musical, va estableciendo, (como consecuencia de su progresivo distanciamiento), mayores diferencias...

Strawinsky se ratifica sobre la idea de apoyarse firmemente en la tradición tanto como a su correlación con la idea de libertad creativa al indicar⁷² lo siguiente:

La función del creador es pasar por el tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites. Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, [tanto] más libre es.

Por lo que a mí toca, siento una especie de terror cuando, al ponerme a trabajar, delante de la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido. Si todo me está permitido, lo mejor y lo peor; si ninguna resistencia se me ofrece, todo esfuerzo es inconcebible; no puedo fundarme sobre nada y toda empresa, desde entonces, es vana.

¿Estoy, pues, obligado a perderme en ese abismo de libertad? ¿A qué podré asirme para escapar al vértigo que me atrae ante la virtualidad de este infinito?

La auténtica libertad en la música nace precisamente del buen uso de la melodía, la armonía, el ritmo, la estructura-forma, la instrumentación, etc. Es falso, como pretende cierto sector vanguardista, que la libertad creativa nazca de la negación de los valores heredados; a lo sumo, sólo puede nacer (y aun abortivamente) el libertinaje más desorientado, fatuo y estéril.

Todos aquellos elementos, acrisolados por la tradición, permiten y adecuan un ilimitado elenco de posibilidades y de sólidas proyecciones personales.

La extraordinaria gama de recursos se ha ido acumulando a lo largo de los siglos (y enriqueciendo por ello mismo) y por ello se ha ampliado la “paleta” de las posibilidades compositivas; en este sentido, desde esa abundancia, es posible suprimir alguno (o varios de ellos) por mayor o menor espacio de tiempo, con la seguridad de

⁷² *Poética Musical*, ob. cit., pág. 86.

que los otros valores continúan garantizando y sosteniendo el proceso del discurso musical.

Con manifiesta irresponsabilidad se han anulado en algunos sectores⁷³ de la composición (que más bien se podría llamar “descomposición”) la mayor parte de los valores tradicionales⁷⁴. Éstos han sido sustituidos por un rodillo sonoro, más bien una matraca ruidosa, en la que (a pesar de la premeditada y alevosa acción destructiva) aun emergen, (pero ya casi exánimes, como resistiéndose a fenecer del todo...), retazos incoherentes de melodía, aunque ya verdaderamente irreconocible, al estar enroscada en un torbellino de sonidos conjuntos (manifiestamente anti-armónicos) que, entre disonancias incoherentes, reclaman al menos un ritmo, pero también éste les es negado ya que sólo se manifiesta esporádicamente de manera estrafalaria e inconsistente.

Todo ello ocurre porque no se tiene en cuenta la necesidad de que “la actividad humana se imponga a sí misma sus límites”. En cambio, no se tiene en cuenta en absoluto que “cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, [tanto] más libre es”.

En este torbellino ruidoso, no sujeto a límites ni a control previo, nada puede emanciparse de manera diferenciada, ni asumir desde el contraste un plano diverso o contrastante, ni concederse un leve reposo⁷⁵. Todos los procesos naturales de la creatividad se aniquilan en el sacrílego altar de la novedad, instalado bajo el incoherente dosel del “romper con todo”.

Habiendo sucumbido así el arte musical ante un falaz⁷⁶ y decrépito libertinaje, todos los elementos están condenados (no como el abnegado Prometeo ni como el hercúleo Atlante sino, más bien, como desdichadas Cariátides) a soportar tétricamente mancomunados, el constante y vergonzoso peso de unos pseudo-valores fundidos en

⁷³ Ciertos “vanguardismos” presumen de “progresistas” cuando, en realidad, les cuadra mejor el apelativo de “regresistas”. En este caso se adapta muy bien aquel refrán popular que dice: “Dime de qué presumes y te diré de qué careces”. Las cualidades que ciertamente se poseen de manera natural no hace falta que se proclamen puesto que resultan obvias de manera evidente y objetiva. En cambio los que carecen de éstas (y que, además, sienten sobre ellas un fuerte complejo) recurren imperiosamente a incorporar prótesis o suplementos que, en muchos casos, no hacen sino delatar públicamente el ridículo complejo de quien se afana en cubrir sus deficiencias.

⁷⁴ En algunos casos sólo se mantiene en pie el concepto del sonido..., aunque producido en contra de las auténticas posibilidades naturales y técnico-mecánicas del instrumento...

⁷⁵ Como en la acrisolada estética tradicional en que los diversos valores se alternan, de manera en que si, por ejemplo, descansa la melodía, otros elementos aseguran la continuidad del discurso en el proceso sonoro.

⁷⁶ Falaz, en tanto que lobo depredador cubierto con piel de oveja.

una desorientada aleación en la que todos contribuyen, en la mayor medida de lo posible, a esclavizarse mutuamente dentro del alocado rito de la desorientación.

LA ERRÓNEA COMPRENSIÓN SOBRE EL CONCEPTO DEL PROFUNDO SENTIDO DE LA LIBERTAD CREATIVA

Continúa Strawinsky aclarando criterios⁷⁷ sobre la confusión que muchas veces existe en el ámbito de lo que directamente atañe a la libertad en el área de la creatividad artística:

¿Quién de nosotros no ha oído hablar del arte sino como de un reino de libertad? Esta especie de herejía está uniformemente extendida porque se piensa que el arte cae fuera de la común actividad. Y en arte, como en todas las cosas, no se edifica si no es sobre un cimiento resistente: lo que se opone al apoyo se opone también al movimiento.

El arte es bastante más serio y mucho más trascendente de lo que con excesiva ligereza suele pensarse y, por tanto, repercute en la conciencia (tanto individual como colectiva) mucho más de lo que ciertos “artistas” suponen. De ahí la aseveración de Cervantes al indicar la enorme influencia que la creatividad artística ejerce en el ámbito socio-cultural de las naciones; por ello mismo expresa que “sirven para adorno de las repúblicas”.

Una obra no alcanza la categoría artística si está sometida al capricho, a la ligereza y a la manipulación de los valores esenciales. Una obra sólo llega a ser arte cuando es capaz de reproducir un sentimiento emotivo⁷⁸ sobre la conciencia, empezando por la propia conciencia de quien la produce.

No basta con que alguien diga: “Esto es arte, porque así lo he decidido yo desde mi libertad...”. En estos casos habrá que pensar que no se tienen claros ni los más elementales conceptos roussonianos de la libertad por la que ésta consiste esencialmente “No en hacer lo que uno quiere, sino en no hacer lo que uno no quiere”. Claro que, para éstos habría que remontarse aún al concepto oriental de comenzar por la educación de “qué es lo que se debe querer...” puesto que, según parece, ni tan sólo eso se tiene claro... La libertad es absolutamente necesaria para la creación artística. Pero esa libertad no puede nunca suponer un desorbitado albedrío y mucho menos soslayar la

⁷⁷ *Poética musical*, ob. cit., pág. 87.

⁷⁸ En la ob. cit., pág. 93, *Sobre lo sublime y Poética*, Aristóteles indica lo siguiente: “Nada hay tan sublime como una noble emoción cuando esta aflora en el instante oportuno”.

inherente responsabilidad. La libertad implica también la responsabilidad, de tal manera que no se pueden separar los términos de este binomio en tanto que la creación artística pretenda tener un destino social (“para adorno de las repúblicas”) y no quedarse en un endogámico y endémico reduccionismo. La libertad supone, por tanto, una directa responsabilidad hacia cuatro niveles éticos distintos, aunque todos ellos convergentes:

- ❑ Ante la propia conciencia.
- ❑ Frente a la colectividad social.
- ❑ Ante el contexto histórico.
- ❑ Hacia la proyección de futuro sobre el que influye de alguna manera cada tipo de acción.

Pueden ser paradójicas las siguientes indicaciones⁷⁹ de Strawinsky pero, en todo caso, se nos muestran enormemente ciertas a poco que se medite sobre ellas:

Mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga uno, mejor se libera de las cadenas que traban el espíritu.

En principio se evoca desde estas expresiones aquel constante desnudo del deportista por plantearse e intentar superar nuevos retos y más arduas cotas. En otro sentido, no puede haber más sintonía entre esta afirmación de Strawinsky y la teoría del *vértigo* y el *éxtasis* del filósofo Alfonso López Quintás puesto que, lo que es libertad desenfundada acaba por destruir al hombre mientras que la norma y el comedimiento, (aparentemente restrictivos) contribuyen, de modo ubérrimo e incesante, al progreso integral de la persona que, por ello mismo, crece así edificando y alzando su personalidad de manera eficaz, consistente y sólida.

Una adecuada comprensión del concepto de libertad requiere un extraordinario poder de discernimiento y una enorme capacidad analítica; pero todo ello debe aún acentuarse en mayor medida cuando se trata del concepto de libertad aplicado al ámbito de la creación artística. La abstracta representación de la idea en la mente del artista exige, precisamente por ello mismo, una estricta depuración en su gradual proceso empírico de la creatividad, con el fin de dotarla de coherente significación.

LIBERTAD Y NORMA

⁷⁹ *Poética musical*, ob. cit., pág. 88.

La estricta cuadratura estructural⁸⁰ que Beethoven muestra en sus obras puede parecer condicionamiento, norma, sujeción...; pero, en realidad, desde ahí mismo brota una plena sensación de libertad, precisamente porque no se ha abandonado a la anarquía del desorden. Precisamente porque ha entendido la adscripción al orden como concepto sinónimo de libertad, diferenciándolo frente al erróneo concepto del desorden, que se genera (más bien, se degenera...) desde el libertinaje.

El sentido y la función primordial de la norma es el de facilitar unos cauces positivos para la creatividad. El seguimiento de la norma no es sino la plena garantía de un orden necesario para conducir todo tipo de acción positiva.

La norma no es restricción de la libertad sino que, más bien, es la selección y potenciación de todos los factores que la fortalecen. Para algunas mentes obtusas los conceptos de libertad y de norma se les antojan contradictorios cuando, en realidad, son inseparablemente complementarios. Libertad no es “hacer lo que a uno le venga en gana” sino más bien es la “posibilidad de poder optar por lo más conveniente”, esto es, la no-limitación hacia la constante opción ética (en nuestro caso, ético-estética...). La norma viene a ser el selecto conjunto de las opciones más convenientes, posibilitadas precisamente desde el ejercicio de la libertad responsable.

En el plano ético, el vértigo, tras el consentimiento libertino, desemboca inminentemente en la destrucción. El éxtasis, por el contrario, desde el seguimiento de la norma (de rígida apariencia) consolida y proyecta, cada vez con más amplia dimensión, la esplendorosa felicidad espiritual.

Las normas son generalmente juiciosas en tanto que seleccionan y adoptan, de entre varias opciones, aquellas que son más convenientes para el grupo social. Por tanto, cuanto más estricto y riguroso sea su seguimiento, tanto más se facilitará el encuentro y la intelección entre los individuos y, en consecuencia, tanto más se fortalecerá el referente de la autoridad legítima. Solía decir Schiller que “La ética comienza cuando se ha asumido el deber”. Naturalmente el deber supone la aceptación y cumplimiento de la norma. En tanto que la norma es, ante todo, selección de aquello que la experiencia considera como la mejor opción, dicha norma, encarna directamente aquella experiencia desde la que se regula la actividad de la vida social al tiempo que sirve de cauce educativo para las nuevas generaciones. La norma se dispone y presenta, ciertamente, mediante un carácter coercitivo; pero este aspecto sólo puede considerarse como

⁸⁰ Muy esporádicamente alterada, precisamente como aquella “excepción que confirma la regla”.

peyorativo por aquellos que, o bien no entienden la profunda dimensión positiva de la norma, o bien porque su sentido social es marcadamente cicatero y egoísta y, en consecuencia, problemático para la sociedad. En realidad, la norma no es sino la selección de aquel tipo de directrices que se nos han manifestado como las más convenientes para la persona, especialmente en su dimensión social.

Los conceptos de libertad y de norma se entrelazan íntimamente pero su manifestación y su derivado efecto sólo se produce en el ámbito de la relación social. Desde ello cabe pensar que si mi beneficio no coincide con el beneficio del prójimo, es que algo ha fallado en el planteamiento del binomio de libertad-norma... En realidad, lo que me hace crecer como persona, lo que me enriquece como hombre intelectual, aquello que aumenta mi cultura, mi sensibilidad artística..., todo ello debe coincidir con la propia creatividad del prójimo; todo ello debe ser reversible con el conveniente progreso social. Si la orientación en valores es negativa, se va encauzando una especie de regresión: rechazo de la norma → libertinaje → provocación → zafiedad → extinción del arte como tal. Todo ello puede expresarse, de manera concretizada y sinóptica, tal cual puede apreciarse en el siguiente gráfico:

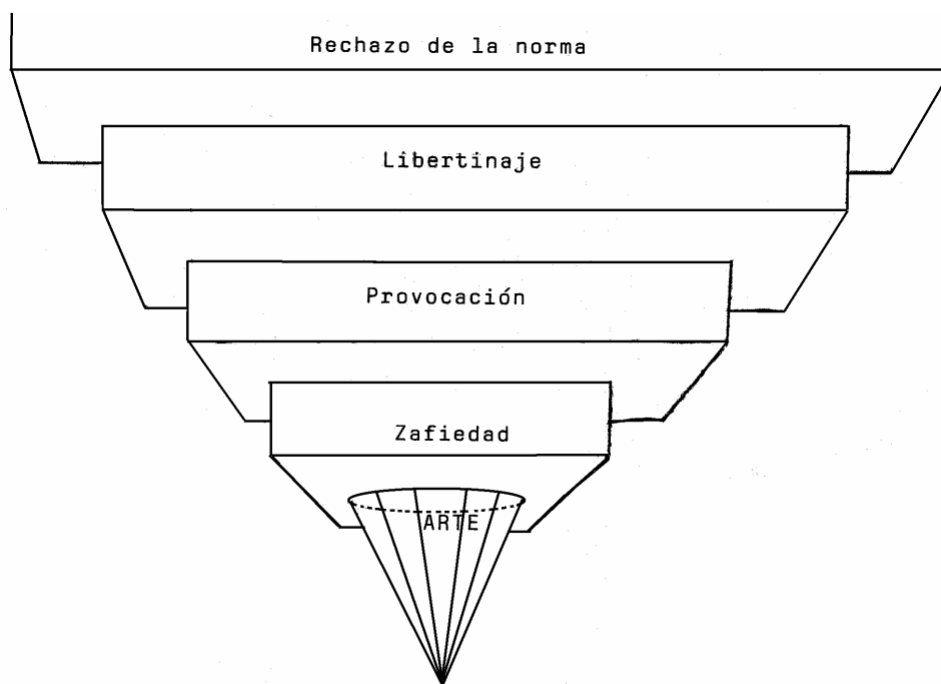


Figura 1.4. Una estética separada de la ética creativa desintegra el arte.

Desde la aparente libertad sin ningún tipo de límite se entra como en un tobogán que se acelera vertiginosamente al tiempo que, de manera directamente simultánea, se constriñe y restringe la posibilidad creativa. Con todo ello se descubre fatalmente al final que la aparente libertad (más bien libertinaje) sólo maldubría una decrepita

desvergüenza que conduce irremediabilmente hacia la extinción de toda cualidad: humana, en el plano moral, y creativa en el caso artístico. Por el contrario, la norma, que aparentemente es una limitación del “campo de acción”, supone en cambio la garantía de una solidez que crece y ensancha incesantemente sus posibilidades creativas desde la adopción, por vía de imitación (la avalada *mimesis*) de los recursos acrisolados en el panorama de las obras consagradas como clásicas (por sus valores de constante validez y perenne lozanía más allá del paso del tiempo).

Sobre todo esto se dan, muy a menudo, tres crasos errores:

- ❖ Conceder a la libertad una equivocada primacía por la que se le confiere el principal valor dentro de la creatividad.
- ❖ Forzar e incluso desviar el concepto de libertad fuera del ámbito estrictamente estético y artístico en sus estrictas características creativas.
- ❖ Explotar y exprimir como exclusivo valor un concepto de libertad que ha sido erróneamente planteado y desorientadamente desviado fuera de su cauce natural.

Como “Un abismo llama a otro abismo” [generalmente, de más negra y aterradora profundidad], ocurre que, con nefasta pero directa consecuencia de todo ello, se llega a entender que:

- La libertad, para ser tal, tendría que ser y presentarse crudamente desnuda, esto es, mostrando una radical abstracción de toda la rica herencia recibida, incluso de los medios técnicos (pinceles, materias colorantes, instrumentos, notación, etc.) Menos mal que, para suerte de los creadores inteligentes, la herencia recibida desde la tradición “condiciona” esos procedimientos y esos recursos técnicos...
- Sobre este nivel anterior (libertad condicionada) debería el artista imprimir su diferencial sello personal para añadir a la herencia una apreciable dosis de riqueza varietal, dentro de la tendencia de su escuela, grupo, época, etc... Muchos sectores del “arte-protesta” malgastan y pierden la mayor parte de su energía creativa en proclamas ideológicas al tiempo que descuidan, sin el menor recato ni la más elemental consideración, su auténtica misión artística, aquella honesta correspondencia de *texné-arché* que tan equilibradamente se entendía en la Grecia clásica.

- Desde estas desorientadas posiciones se tiende constantemente a confundir el fin con el medio de manera que, determinadas adscripciones ideológicas que, en sí mismas, están cargadas de legitimidad (desde la libérrima opción), se desnaturalizan en tanto que la objetivación del arte, (desde la plena autonomía que reclama en su especificidad), no admite esos incoherentes trueques. En todo caso la ideología puede constituirse en un motivo para el arte, y no viceversa. Esto aparece bien claro en la inmensa cantidad de obras religiosas, toda ellas revestidas (para más fuerza de este argumento) del correspondiente texto litúrgico (o, en su caso, paralitúrgico...). Pues bien, aunque la IDEA litúrgica haya supuesto el MOTIVO para su composición, la obra de arte puede conservar su pleno sentido, incluso aunque se desvincule completamente de la adscripción del culto y se manifieste, de manera independizada, en la sala de conciertos.

Este rechazo de la herencia sitúa a ciertos sectores de vanguardia radicalmente en contra de la posición de J.S. Bach. En este sublime autor la rebeldía, la protesta⁸¹ fue justamente al revés, pero en el más denso y positivo sentido: consistió en oponerse a la prematura liquidación del sistema contrapuntístico imitativo. Cabe considerar sobre esto dos tipos de posturas que, muy diferenciadas y contrastantes, preceden al planteamiento de los dos postulados básicos en la acción creativa:

- ◆ Postura de protesta. Pretende abanderar en exclusiva el concepto de libertad y de progreso desde el rechazo descarado frontal de la tradición y de la herencia. Por ello mismo se acogen a “ideas” de “provocación”, “rebeldía”, “insumisión” y cosas semejantes...
- ◆ Postura crítica. Preconiza⁸² la supeditación de la creatividad a los acrisolados valores de la herencia y de la tradición así como alienta a extraer de los sólidos

⁸¹ En el caso de J.S. Bach la posición-protesta es admirablemente positiva puesto que parte de la valoración de la etapa precedente sobre la que precisamente considera que aún no debe ser finiquitada ya que estimaba que aún era susceptible de aportar todavía mucho más fruto del que ya ha producido de manera ubérrima. Por el contrario, la posición-protesta de los cacofonistas es tremendamente negativa puesto que supone un rechazo radical de la herencia recibida, lo cual es tanto como suponer de manera soberbia que ellos, de haber vivido en la época antecedente, hubieran sido capaces de legar un producto de mayor calidad. Por otra parte, un arte basado enteramente en la protesta es incoherente en sí mismo y renuncia a la genuina acción creativa del arte. Los males y los defectos de los diversos estamentos de la sociedad no pueden usarse como argumentación artística salvo en casos excepcionales o, en todo caso, sólo pueden figurar en la obra artística de manera complementaria y accesorio, como medio ético y no como una finalidad estética en sí misma.

⁸² Al propio tiempo denuncia precisamente la falsedad, hipocresía y doblez de la protesta infundada.

estilos el máximo y provechoso desarrollo. Es el tipo de postura que conviene al arte. Pero, no obstante, tiene que afrontar la constante incompreensión porque apunta e impele hacia los grandes ideales, aquellos que rebasan con mucho el tiempo y que, por tanto, no están sujetos a la complacencia de la moda ni a halagar el gusto de la mediocridad.

Es normal que, desde el imperio de la confusión, se pretenda hacer pasar la postura protesta por postura profética. Toda prevención es poca a este respecto aunque, no obstante, conviene acudir a la máxima evangélica (adaptada aquí al plano ético-estético) por la que se indica que: “Por sus obras los conoceréis”. Conviene afianzar tal tipo de recato y de prevención puesto que ciertos sectores, intuyendo la carencia de calidad de sus obras, recurren constantemente a la demagogia para cubrir con palabrería hueca⁸³ y yerma las espantosas carencias de valores objetivamente constatables. De ahí que se intente cubrir con la blanca lana de la postura profética el negro pelaje de la postura protesta⁸⁴.

Llegado este punto es indispensable plantearse el siguiente interrogante: ¿Qué tipo de línea compositiva cabe pensar que hubiera seguido J.S. Bach de haber nacido, por ejemplo, sobre 1930...? Pero antes que éste cabe plantearse otros interrogantes mucho más severos, por ejemplo: ¿Qué concepto se tiene hoy de la obra de J.S. Bach? Sin duda, inmejorable..., pero..., ¿se piensa acaso que fue tildado de retrógrado en su propia época...? ¿Qué hubiera ocurrido si hubiera claudicado ante los impulsos de la moda de aquel entonces...? Sencillamente, el mundo de la composición no hubiera sido el mismo

⁸³ Cualquier argumento les vale para que los sectores cacofónicos intenten justificar con demagogia la inconsistencia y el raquitismo de su obra. Sobre ello es muy indicativo aquel manifestar que “a ellos no les importa que su obra no apetezca reestrenarse puesto que con un único estreno ya se ha dado una respuesta sonora concreta a una actualidad determinada”. Si se les dice que su obra carece de belleza rápidamente contra-argumentarán preguntando: “¿dónde está la precisa frontera entre la belleza y la fealdad?”. Si la orquesta está aturdida de crispación y de aburrimiento ellos dirán: “no se puede hacer caso a unos ignorantes...” (como si el mero hecho de rayar papel pautado concediese automáticamente el marchamo de intelectual...; como si el malgastar tinta y papel concediera el tiránico derecho para tratar a despóticamente a los profesores de la orquesta como meras teclas impersonalizadas de un piano de cola...).

Pero con todo este elenco de argumentos (similar al caso de alguien que aprovechara la carencia de alimentos para establecer entonces el ayuno...) no pueden engañar a quien bien sabe que el tipo de crispación que se produce con el “estreno” de tales obras sólo se puede soportar una sola vez, y aun con riesgo de que el oyente acabe con los nervios destemplados para unos cuantos días subsiguientes...

⁸⁴ ¡Qué lejos está la postura-protesta de aquella expresión poética de Miguel Hernández quien se siente libre aun estando encerrado en la oscura cárcel...! Por el contrario, el libertinaje que entiende que se ha soltado de las “cadenas” de la tradición y de la herencia no hace sino esclavizarse a sí mismo en la lóbrega prisión del pesimismo y de la amarga incoherencia como premio y “justo” salario de haber complacido la moda de la superficialidad y de haber traicionado el natural funcionamiento de la intelección.

pues no sólo se hubiera quedado sin la esplendente culminación del estilo contrapuntístico-imitativo sino que esta esplendente cúspide se hubiera quebrado y no habría podido generar después tantas vigorosas páginas en las distintas épocas del Clasicismo, del Romanticismo y hasta de buena parte de la ubérrima composición de la primera mitad del siglo XX.

Por último, concluyendo ya sobre estas consideraciones de Strawinsky, insertamos también las que, en nuestra opinión, reafirman y apostillan⁸⁵ estos criterios sobre el apoyo en la tradición para la creatividad artística:

A esta completa ruptura de la tradición responde la aparición, en el campo histórico, de una serie de tendencias anárquicas incompatibles y contradictorias. No estamos ya en los tiempos en que Bach, Händel, y Vivaldi hablaban sensiblemente el mismo lenguaje que [a su vez] sus discípulos repetían después, transformándolo⁸⁶ a su manera, cada cual según su personalidad.

Aquellos tiempos han cedido el lugar a una nueva época que quiere uniformarlo todo en el aspecto material, al paso que tiende a destrozar todo universalismo en el orden espiritual, en beneficio de un individualismo anárquico.

Lo quiera o no, el artista contemporáneo forma parte de esta infernal maquinación. Hay ingenuos que se regocijan con este estado de cosas. Hay criminales que lo aprueban. Algunos pocos se asustan de una soledad que les obliga a replegarse en ellos mismos mientras todo les invita a verse hacia fuera.

El universalismo, del que estamos en camino de perder los beneficios, es todo lo contrario del cosmopolitismo⁸⁷, que comienza a ganarnos. El universalismo supone la fecundidad de una cultura esparcida y comunicada por doquier, mientras que el cosmopolitismo no prevé acción ni doctrina y entraña la pasividad indiferente de un eclecticismo estéril.

El universalismo estipula necesariamente la sumisión a un orden establecido. Y sus razones son convincentes. Se puede uno someter a este orden, bien por amor o bien por prudencia. En uno u otro caso los beneficios de la sumisión no se hacen esperar.

En cualquier caso conviene fijar la atención en determinadas expresiones como “capricho individual”, “anarquía intelectual”, “infernal maquinación”, “criminales que

⁸⁵ *Poética musical*, ob. cit., págs. 95-97.

⁸⁶ Claramente se aprecia, desde estas sabias expresiones, la referencia a la armónica sintonía entre unidad y diversidad. Unidad en lo substancial, aquello por lo que una sinfonía de J. Haydn es similar a otra de W.A. Mozart. Diversidad en que, a los pocos compases que se ha iniciado la obra, netamente se detecta la diferencia entre uno y otro autor.

⁸⁷ En su profundo y certero análisis casi acierta Strawinsky plenamente incluso en el propio término de “globalización”, de muy reciente acuñación; no obstante, su acepción de “cosmopolitismo” es, de manera sorprendente, perfectamente análoga para significar un fenómeno que él vislumbró anticipadamente con enorme clarividencia.

Parece quedar claro que la expresión de “cosmopolitismo” bien puede equipararse con la del término “globalización”, incorporado recientemente pero que ya goza de una amplia aceptación (precisamente por efecto de aquella rapidez fulgurante de la comunicación que, por otra parte, es uno de los factores que más han contribuido a determinar precisamente el fenómeno de la “globalización”).

lo aprueban”, etc. Todas estas expresiones son durísimas, ciertamente, pero en todo caso no son desproporcionadas. En tanto que están valientemente referidas a aquellos determinados contextos y acciones, con ellas se denuncia porque:

- ❖ La gravedad de determinados casos ciertamente requiere, en justicia, ese tipo de contundentes respuestas.
- ❖ La objetividad de este autor, manifestada constantemente en sus escritos (y, sobre todo, ratificada en su acción creativa), acredita suficientemente la autoridad⁸⁸ que se aboga para emitir tal tipo de juicios y expresarlos a su vez con esa inequívoca y determinante hermenéutica.

QUIJOTE, I, xxvi

Árboles, yerbas y plantas
que en aqueste sitio estáis,
tan altos, verdes y tantas,
si de mi mal no os holgáis
escuchad mis quejas santas

Existe una enorme analogía entre el carácter de estas expresiones y aquellas otras que se manifiestan en la composición musical *Prado verde y florido* de Francisco Guerrero⁸⁹, por cuanto que allí, acopiando recursos de prosopopeya de un ámbito intelectual superior⁹⁰, se indica:

⁸⁸ En cualquier caso, Strawinsky pretende indicar que determinadas actitudes éticas, aunque exclusivamente ceñidas circunspectamente al ámbito estético, no pueden eximirse de su correspondiente responsabilidad puesto que en ellas se determina, más que el efecto, sobre todo la intencionalidad desde su causa. Por eso mismo muestra sobre ellas esas severas invectivas. De todos modos, proviniendo todo ello de Strawinsky, adquieren sobreañadido interés en tanto que devienen desde el sentido crítico de una persona tranquila, tolerante y cosmopolita, de una gran experiencia vitalista (acrisolada en cantidad de sufrimiento de todo tipo) y de un gran conocimiento de culturas diversas. En todo caso, en tanto que en aquel entonces eran fuertemente contrastantes las tendencias culturales entre la U.R.S.S. y los EE.UU. de América se añade sobre ellas un especial interés. Él, sin renunciar a las características culturales de su país natal, Rusia, era también de abierta mentalidad cosmopolita, “universalista” en su expresión. En todo caso, tenía en muy alta estima la importancia del aquel acopio de su componente cultural francés desde una especie de “adopción” de la Europa meridional.

⁸⁹ Francisco Guerrero (1527-99) compuso este madrigal sobre un bellissimo texto poético de estilo profano; posteriormente acopió y adaptó, sobre esta misma composición musical, un texto religioso.

Muchas de estas obras se debían a una etapa de relativa madurez puesto que Francisco Guerrero nació en 1528 y parece ser que muchos de los textos profanos que empleó para sus composiciones se debían a la genial pluma de Lope de Vega (1562-1635) que nació 35 años después; por tanto, coincidieron dos genios de la música y la literatura, uno ya veterano y el otro joven, y fundieron su arte en un mismo prodigio de creatividad en diversas ocasiones.

⁹⁰ Generalmente el recurso de la prosopopeya hace alusión a la facultad “expresiva” del canto de los pájaros (particularmente de los ruiseñores) que, por ello mismo aunque supuestamente, los asemeja a la

Prado verde y florido,
fuente clara,
alegres arboledas y sombrías
pues veis las penas más
cada hora

Guerrero se negaba, tras su ingreso en religión, a que muchas de las composiciones (escritas en el período anterior con texto profano) se interpretasen si antes no se transformaba aquel texto profano en una nueva versión, enteramente de texto sacro; por ello mismo aparece un grupo de obras religiosas (por tanto, de texto posterior) con la misma música también, ambivalentemente, en texto profano con el título⁹¹ de *Canciones y Villanescas Espirituales*.

QUIJOTE, I, xxvii

Estando, pues, los dos allí, sosegados y a la sombra, llegó a sus oídos una voz que, sin acompañarla son de instrumento alguno, dulce y regaladamente sonaba, de que no poco se admiraron, por parecerles que aquél no era lugar donde pudiese haber quien tan bien cantase. Porque, aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores de voces estremadas, más son encarecimientos de poetas que verdades; y más cuando advirtieron que lo que oían cantar eran versos, no rústicos ganaderos, sino de discretos cortesanos. Y confirmó esta verdad haber sido los versos⁹² que oyeron éstos:

¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
Y ¿quién aumenta mis duelos?
Los celos.
Y ¿quién prueba mi paciencia?
Ausencia.
De ese modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.

sensibilidad humana. Aquí, en cambio, la prosopopeya se eleva al ámbito superior de la contemplación y de la conmiseración que los elementos naturalísticos denotan sobre el sufrimiento del amante.

⁹¹ Dentro de la reconversión del texto profano al religioso (que se efectúa con admirable acierto, sin variar en absoluto la música antecedente) cabe destacar especialmente el motete profano con el siguiente *incipit*:

Prado verde y florido,
fuente clara

que, para el texto religioso, se trueca por la expresión eucarística:

Pan divino y gracioso,
sacrosanto

⁹² Estos versos son puestos en boca del propio Cervantes en la ópera *Don Quijote* de Cristóbal Halffter.

De nuevo aparecen aquí varios de los conceptos que son una constante, casi absoluta, en la novela de *La Galatea*. Efectivamente, la manera en que se imbrican armónicamente los plácidos y bucólicos lugares de la naturaleza⁹³ y los cantos apesadumbrados que a su amparo prodigan, sosegada y apaciblemente los pastores, parecen sacados de alguno de los contextos de aquella novela. Se advierten aquí ya netamente varios aspectos referidos al ideal del *locus amoenus*⁹⁴ que, no obstante, desarrollaremos mucho más adelante en un contexto de mayor justificación sobre estos aspectos de capital importancia sobre la fusión de la plácida naturaleza y la sinceridad de las expresiones poético-musicales manifestados al amparo de su pacífica y sosegada benignidad.

En todo caso, en estas expresiones se indica lo siguiente:

“aunque suele decirse que por las selvas y campos se hallan pastores de voces estremadas, más son encarecimientos de poetas que verdades”,

En ellas parece que el propio Cervantes se mofa abiertamente de los contenidos estéticos, consuetudinarios de *La Galatea*.

Es más adecuado referirse aquí a la sincera espontaneidad con que en su ambiente natural se manifiestan las expresiones poético-musicales, no desde un afán de lucimiento artística sino, desde una dimensión mucho más profunda, como expresión sincera del corazón que manifiesta sus más hondos sentimientos precisamente en el mejor marco de la madre naturaleza que los acoge con deleitable amor en su verde y paradisíaco regazo.

⁹³ Aristóteles indica claramente (en su obra *Sobre lo sublime y Poética*; ob. cit., pág. 75.), lo siguiente:

Debemos reconocer el hecho capital de que sólo el arte puede sugerirnos que ciertos rasgos de estilo tienen su fundamento en las cualidades naturales.

⁹⁴ Desde Italia, particularmente de Venecia y Florencia (y especialmente desde el influjo de Andrea Navagiero), provienen gran parte de las formas poéticas renacentistas que tan bien son acogidas en España. Gran parte de ellas muestran la sugestiva correlación entre lo lírico y lo bucólico. Especialmente Boscán y Garcilaso (pero también muchos otros como Fray Luis de León) acogen muy favorablemente aquellas formas con su sentido y su estilo, especialmente en el uso técnico de la lira. Precisamente en esta forma, mediante una sugestiva muestra, se manifiesta la alabanza al organista y compositor Francisco Cabezón. En otras partes aparecen claras referencias al *locus amoenus*:

- ❖ Fray Luis manifiesta una clara inclinación a los conceptos del *locus amoenus* (directamente influidos desde Horacio).
- ❖ San Juan de la Cruz relaciona el *locus amoenus* con Dios.
- ❖ Cervantes, desde una neta adscripción antropológica, muy típica del renacimiento, lo relaciona con el hombre. En él se muestra aquella magistral correlación entre los sentimientos de los enamorados manifestados en el plácido ámbito de la naturaleza.

Béla Bartók⁹⁵, al remitirse al origen del canto popular, indica que éste adquiere su más puro y directo sentido como expresión directa de los diversos acontecimientos de la aldea, más que como alarde de habilidad interpretativa artística. Visto así el arte poético-musical es, más bien, el espontáneo y sincero efecto de un sentimiento espontáneo que responde a una auténtica necesidad expresiva más que a un afán de lucimiento o la manifestación de una artificiosa habilidad artística. Por ello mismo indica las siguientes consideraciones⁹⁶:

Ante todo, se trata de ver si la música de la aldea, en cada uno de sus aspectos, sirve a un objetivo bien determinado, conforme a las leyes consuetudinarias en vigor. Antiguamente —es cosa bien sabida— en nuestras aldeas no se tocaba ni se cantaba sólo por capricho, sino porque así lo quería el hábito, es decir, la tradición. [...] Por otro lado, debemos tener en cuenta que un campesino consideraba a la vez absolutamente inconveniente cantar *regös*, nupciales o de cosecha, por el solo deseo de cantar.

La naturalidad de la temática musical, ¿dónde se mostrará en toda su integridad de mejor manera que en el ámbito rural...?

Hay que considerar que la agraciada melodía no es patente exclusiva del genio de la composición sino que puede surgir, como natural y espontáneo efecto, de la inventiva hasta del más sencillo hombre de la aldea. Recordemos que la música es una sublimación del lenguaje y, como tal, un don de Dios que todo hombre recibe, sin ningún tipo de diferencia (aunque su mayor calidad está reservada a un correspondiente mayor nivel intelectual y a la correspondiente educación académica).

En un sentido muy similar Strawinsky⁹⁷ indica:

La capacidad melódica es un don que no podemos desarrollar con estudios. Podemos, sin embargo, por lo menos, encaminar su evolución por medio de una crítica perspicaz.

⁹⁵ Especialmente en su obra: *Escritos sobre música popular*, traducc. de Roberto V. Raschella; Madrid, Ed. Siglo Veintiuno, 1979.

⁹⁶ Béla Bartók: *idem*, ob. cit., págs. 52-53.

⁹⁷ Igor Strawinsky: *Poética Musical*, traducc. de Eduardo Grau, Buenos Aires, Emecé Editores, pág. 61.

La *Poética Musical* agrupa un elenco de conferencias que este compositor pronunció sucesivamente. Están expuestas en un conjunto de seis lecciones magistrales dictadas en la Universidad norteamericana de Harvard en septiembre de 1939 que Igor Strawinsky aglutinó y publicó posteriormente con el nombre de *Poética Musical* y que muestran unas sinceras e intensas confesiones sobre el arte de la composición musical.

Esta frase, expresada por alguien que reiteradamente muestra unas melodías de un preciosismo mozartiano, es de una enorme y poderosa significación⁹⁸. Nada menos que viene a indicar que el poder para producir diseños melódicos no radica en una formación académica musical de primer nivel, ni tan siquiera en la potencialidad⁹⁹ del genio... El surgimiento de la melodía es algo verdaderamente misterioso, que parece emanar de un don genético, innato, de la capacidad del individuo para la relación comunicativa, en este caso sobre la sublimación de la expresión oral por medio de la música... Ahí mismo cabe apreciar el gran poder de la música popular puesto que la exquisitez de la melodía (con todos los componentes de graciosa espontaneidad, lozana cadenciosidad y vigoroso ritmo) puede surgir en los estamentos más sencillos (como, de hecho, así sucede muchas veces...) y hasta en personas de una rudimentaria cultura en ciertos casos...

QUIJOTE, I, xxvii

Prosigue Cardenio cantado con su preciosa voz en el pasaje en que se narra lo siguiente:

La hora, el tiempo y la soledad, la voz y la destreza del que cantaba causó admiración y contento en los dos oyentes, los cuales se estuvieron quedos, esperando si otra alguna cosa oían; pero viendo que duraba algún tanto el silencio, determinaron de salir a buscar el músico que con tan buena voz cantaba. Y, queriéndolo poner en efeto¹⁰⁰, hizo la misma voz que no se moviesen, la cual llegó de nuevo a sus oídos, cantando este soneto:

⁹⁸ Esta apreciación (que, de hecho, intuye claramente cualquier persona inteligente), se expresa aquí con admirable y objetiva claridad. Desde ella se connota que la facultad del habla es un don esplendente concedido magnánimamente por Dios al hombre; tras ello se deduce que es lógico pensar que si la música es la sublimación del propio lenguaje, también está, por ello mismo (precisamente por ser parte del lenguaje), al alcance y acceso de todo tipo de hombre, independientemente de que posea o no una relativa formación académica musical. Este es un hecho fácilmente comprobable tan sólo oyendo cantar flamenco o cualquier tipo de canto popular a determinadas personas que ya no sólo no saben música, sino que incluso son analfabetas... Pero el hecho es mucho más asombroso si se considera que alguna de estas mismas personas es capaz de crear este mismo tipo de música popular...

En todo caso, en el fondo de esta cuestión subyace el sutil hecho de que inteligencia no es sinónimo e cultura, y viceversa...

⁹⁹ El propio Strawinsky indica que:

El ejemplo de Beethoven debe bastar para persuadirnos de que, de todos los elementos de la música, la melodía es el más accesible al oído y el menos susceptible de adquisición. *Poética Musical*, ob. cit., pág. 61.

¹⁰⁰ Tenemos dudas respecto a que donde se indica esta palabra, *efeto*, no deba decir, *efecto*. En todo caso, intentamos seguir fielmente la versión crítica de Florencio Sevilla y Antonio Rey, sobre cuya edición hemos desarrollado nuestros análisis sobre la *Obra completa* de Cervantes.

Santa amistad, que con ligeras alas,
tu apariencia quedándose en el suelo,
entre benditas almas, en el cielo,
subiste alegre a las impíreas salas,

De nuevo se hace referencia aquí al exquisito atractivo que la voz humana manifiesta cuando está provista de especiales dones de timbre, sonoridad, afinación, capacidad expresiva, etc.

Es muy significativo el que la expresión “destreza del que cantaba” se muestra aquí mucho antes que aquella otra del “músico que con tan buena voz cantaba”. Con ello pretende indicar Cervantes que la buena voz es una condición natural básica y necesaria; pero tan importante como esto es el estudio correspondiente de la parte poético-musical que se pretende interpretar para obtener de ella las máximas posibilidades expresivas. Sobre esto cabe indicar que, generalmente, tanto el compositor más genial, como el director de orquesta más capacitado y estudioso, por cada hora que dedican, respectivamente, a la creatividad y a la “recreación” de la obra, el cantante dedica sobre su específico episodio, cientos de horas¹⁰¹...; motivo éste más que suficiente para que vaya calando hasta lo más recóndito de la intimidad de cada semifrase¹⁰² y hasta de cada subperíodo, derivándose de ello la profunda consideración desde los más ínfimos detalles hasta alcanzar la de contrastantes posibilidades interpretativas para un mismo fragmento.

Salvo manifiestos excesos o evidentes tergiversaciones por parte del cantante (o, en su caso, del solista) el director de orquesta deberá concederle un amplio margen de autonomía, especialmente en orden a la expresividad, por las razones argumentadas anteriormente.

¹⁰¹ La naturaleza del instrumento vocal es muy diferente de la instrumental puesto que, de alguna manera, aquel automático mecanicismo de los instrumentos tiene que suplirlo el cantante con la constante “elaboración” fónica de los diversos giros e intervalos que, aun siendo muy similares en los diversos casos, se muestran, desde un estadio puramente fenomenológico, como novedosos cuando se acomete el estudio de una nueva aria o romanza y, por tanto, desde un texto poético distinto.

¹⁰² Es cierto también que el director (de coro o de orquesta), como fruto de sus profundos análisis, puede llegar a conocer la obra con similar profundidad a la del propio autor. También es verdad que existen muchos autores que revisan y corrigen constantemente su obra; sobre ello no es ningún tópico indicar el hecho de que la obra (literaria, musical, pictórica, escultórica, etc.) siempre es susceptible de algún retoque en tanto que esté al alcance de la mano de su autor... De hecho, Puccini corregía muchas de sus obras después de reiterados años de clamoroso éxito y de repetidas reediciones de la partitura... Pero, por lo general, una vez terminada una obra, el compositor se inserta de lleno en la creación de la siguiente mientras que los solistas (especialmente los cantantes líricos) pasarán toda una vida repitiendo las mismas arias y romanzas... (por lo que van adquiriendo sobre ellas un exhaustivo y profundísimo conocimiento).

El compositor crea; el director “recrea”¹⁰³, pero el cantante (al igual que el concertista sobre su reducido y selecto elenco de obras), vive encandilado, incluso enamorado (y, a veces, hasta demasiado obsesionado...) de cada detalle de su aria; y esto se muestra constantemente, de por vida...

El compositor suele dedicar, a lo sumo, tres o cuatro consideraciones analíticas previas a la creación de un aria que puede llegar a ser, en muchos casos, extraordinariamente célebre...; pero el cantante le va a dedicar a esa misma aria miles de reconsideraciones, reflexionando sobre ella desde diversos enfoques diferentes (en cada una de sus múltiples representaciones), por lo que, entre tantos aspectos, es muy probable que algunos susciten en él un profundo cariño. En consecuencia, el cantante puede dotar y conferir a la composición un hálito añadido de realismo, un soplo de cálida humanidad y una dimensión de realista autenticidad a un aria que identifica, más allá de su cometido escénico, con su propia vida.

Jamás debe despreciar el compositor¹⁰⁴ (y mucho menos aun el director de orquesta o del coro) las indicaciones, sugerencias y observaciones del cantante sobre su propia acción lírica siempre que éste reúna las condiciones de capacidad, inteligencia y de encendido entusiasmo por su especificidad artística referidas a sutiles modificaciones (sobre cualquier plano expresivo, dinámico o agógico). Sobre el aria o romanza en cuestión pueden sumarse tres visiones superpuestas (la creativa del autor y la recreativa del cantante y interpretativa del director). Por todo ello, la obra siempre saldrá enriquecida después del contraste logrado desde el profundo y sincero consenso. Piénsese sobre esto en las beneficiosas modificaciones¹⁰⁵ que la tradición recoge desde el buen criterio de cantantes de reconocido prestigio y el buen efecto que producen en numerosas arias y romanzas. Para el caso cabe citar, entre tantísimo otros ejemplos, aquel leve *tenuto* sobre la expresión solemne del *et Sanctum nomen eius* del aria *Quia fecit mihi magna* del Bajo solista en el *Magnificat* de J.S. Bach, ciertas cadencias sobre el *Agnus Dei* de la *Misa de la Coronación* de W.A. Mozart o determinados efectos

¹⁰³ Obviamente la expresión de “recrear” cabe entenderla aquí desde su más primigenia acepción hermenéutica de “volver a crear”, más que en su otro sentido léxico derivado de asueto o esparcimiento.

¹⁰⁴ Parece ser que hasta el propio Verdi (cuyo esplendente renombre no menoscababa su portentosa humanidad), acogía de buen grado (aunque, obviamente, después de una atenta consideración) las sugerencias que sobre sus arias efectuaban algunos cantantes y directores de reconocido criterio.

¹⁰⁵ También en el sinfonismo se dan esas oportunas modificaciones del orden del fraseo, de la dinámica o de los diversos *tempos* del metrónomo. Enrique Jordá, a tal efecto, indica (en su libro *El director de orquesta ante la partitura*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, S.A., 1969, pág.72) los distintos *tempos* que, bien de manera instintiva o conscientemente coercitiva, imprimían a sus respectivas interpretaciones diversos directores sobre *El idilio de Sigfrido* de Wagner o el *Allegretto* de la 7ª *Sinfonía* de Beethoven.

agógicos en el aria *E lucevan le stelle*¹⁰⁶ de la ópera *Tosca*, o la romanza de *La roca fría del Calvario*¹⁰⁷ de *La Dolorosa...*, etc., etc...

Sin llegar a aducir aquella atrevida y osada máxima de que “*el buen director* [y, en su caso, el buen cantante o concertista] *corrige al compositor*”, sí que se puede asegurar que el criterio de muchos intérpretes puede contribuir a obtener mayor provecho de la obra, extrayendo más riqueza de la que el propio compositor había dispuesto, a base de escuchar (y, si procede, aceptar) las sugerencias modificadoras de los responsables y acreditados solistas líricos.

En el canto coral deben mostrarse adecuadamente la ductilidad y la versatilidad para efectuar todo tipo de matices dinámicos; así mismo se debe producir la más exacta homogeneidad y sincronización para efectuar, debidamente graduados, los más diversos matices agógicos que deben realizarse con absoluta unanimidad y justeza desde la conjunción coral, siguiendo todos los coralistas las indicaciones quironómicas del director exactísimamente. Con ello se evita el que, desde una mal entendida idea de la variedad, alguien intente sobresalir del conjunto sonoro mediante acciones altisonantes; muy al contrario, se debe entender que la propia idea sobre la variedad¹⁰⁸ coral se halla suficientemente manifestada en la propia división del coro en sus diversas cuerdas¹⁰⁹.

La acción lírica¹¹⁰ del cantante solista requiere, en cambio, un mayor hálito de poética libertad. Por oposición al coro que representa las masas, el cantante lírico encarna personajes singulares, individualizados y concretos... El director, más que imponer, hará muy bien en intentar consensuar con los cantantes solistas todo lo inherente al *tempo*, gradación de la intensidad dramática, los matices dinámicos y

¹⁰⁶ También es muy notoria la exquisita modificación que suele hacer el consciente y avezado clarinetista de la orquesta en esos cuatro compases que anteceden a la entrada del tenor, especialmente centrada en el *rallentado* que se imprime desde la segunda mitad del compás de 3/4.

¹⁰⁷ Por los especiales *tenutos* que se introducen para el apoyo expresivo de ciertos puntos de extraordinario interés dramático que los tenores acopian (según la más coherente tradición lírica) sobre los cc.14-15 y 16 especialmente (pero que, de hecho, no figuran en la partitura) y sin los cuales perdería la expresión buena parte de su carga emotiva y dramática.

¹⁰⁸ Y en la propia riqueza tímbrica que esta división propicia.

¹⁰⁹ A su vez, cada una de ellas deberá mostrar aquella misma absoluta homogeneidad, excepto en el caso de los “*divisi*”.

¹¹⁰ Al hacer referencia al “mayor hálito de poética” conviene aquí tener muy en cuenta y recordar lo que indica B.J. Feijoo (en el *Discurso XIV*, págs. 343-44 de su obra *Música en los templos*, puesto que allí ya se remarca y denuncia la confusión, (ya entonces existente en el siglo XVIII), respecto a la errónea aplicación de los efectos expresivos que, de manera contradictoria, eran en muchos casos inadecuados e incoherentes (no ya sólo para la música litúrgica, sino incluso también para aquellos otros tipos de música paralitúrgica) y, por otra parte, resultaban en ciertos momentos insuficientes e incorrespondientes sobre muchos casos de la música profana en el género lírico teatral.

(sobre todo), los matices agógicos dada su especial dificultad para la justa homogeneidad. Obviamente, en el caso de puntos de vista divergentes entre los cantantes solistas y el director deberá prevalecer siempre el autorizado criterio de este último. El cantante lírico debe intentar evidenciar (mediante oportunas consideraciones del profundo ámbito de la introspección psicológica) las características anímicas del personaje que encarna desde su acción lírica. Debe recurrir para cada caso al enorme elenco de aspectos contrastantes del carácter, mediante recursos expresivos¹¹¹ como atisbos de ira o furor, jocosidad, lástima o conmiseración, sollozos, etc... que, lejos de deformar la línea melódica, contribuyen poderosamente a reforzar y rubricar precisamente el carácter pretendido por el compositor para determinados pasajes. Todo ello debe manifestarse con mayor profusión e intensidad según avanza la época romántica.

QUIJOTE, I, xxviii

La mujer recién aparecida (que poco después confesará su nombre de Dorotea) narra sus desdichas y entre sus expresiones se refiere a la música cuando dice:

[...] me acogía el entretenimiento de leer algún libro devoto, o tocar una arpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu.

Conviene comentar muy a fondo esta frase, de tan enorme significación: “la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu” puesto que es de gran importancia dentro del plano de la expresión. Arthur Schopenhauer¹¹² también considera que el componente de la expresividad es de fundamental valor en la música:

El encanto indescriptible, lleno de intimidad, a que se debe el que la Música resuene en nuestros oídos como el eco de un paraíso que nos es familiar, aunque sea accesible siempre para nosotros, y que hace que la comprendamos de un modo tan completo cuando permanece tan inexplicable, depende de que nos pinta los

¹¹¹ Excepto en las partes solistas de las obras religiosas, especialmente en las litúrgicas puesto que en ellas debe manifestarse, incluso sobre la acción de los propios solistas líricos, el sentido impersonal, comunitario de la plegaria colectiva que, en todo caso debe mostrarse desde un carácter confiado, exento por tanto, de las expresiones de inquietud, de pasión o de zozobra tan típicos (y hasta necesarios, en cambio) en la acción lírica teatral.

¹¹² *El mundo como voluntad y representación*, ob. cit., pág. 90.

movimientos más ocultos de nuestro ser, pero despojados de la realidad y de todas las torturas.

El arte, en general, posee un poder intenso poder consolador para el espíritu humano; pero el arte musical, en tanto que se vivifica, vibra y palpita con cada interpretación, es un arte vivo y dinámico. Por ello mismo se convierte así en una consolación para la vida humana; y esta consolación es tanto más amplia y generosa cuando, paradójicamente, es más abstracto su mensaje, especialmente en la música sinfónica instrumental.

El hecho de que, según Schopenhauer, la música “la comprendamos de un modo tan completo cuando permanece tan inexplicable” estriba precisamente en la absoluta coherencia de su constitución. La música es inexplicable desde la expresión léxica, ni siquiera mediante los más atinados razonamientos y la más fúlgida y clara hermenéutica; pero, en todo caso, “la comprendemos de un modo tan completo” desde la intelección sensible, especialmente porque se rige por otros parámetros del ámbito emotivo. En cualquier caso estos parámetros de la intelección sensible no rechazan la representación formal-estructural de la música sobre esquemas precisos. Éstos, fácilmente se pueden demostrar, mediante representaciones gráficas analógicas a las formas geométricas¹¹³.

Schopenhauer establece claramente una directa correlación entre el mayor nivel intelectual y una mayor capacidad para aceptar y acopiar dolor. En todo caso parece ser que el hombre ha recurrido, desde la remota antigüedad, a objetivar y desahogar ese mismo dolor mediante la expresión oral; pero precisamente esta expresión oral encuentra un mejor cauce, más denso y fluido, en la música (y tanto más en su propio componente sonoro que en la propia semántica de la palabra con que se apareja). En todo caso, es la poesía (en tanto que ya posee ella misma gran componente de sonoridad, de deleitable musicalidad) la que reclama fundirse con la música para obtener un mayor grado de expresividad; ante ello la música acepta solícita esa fusión simbiótica; pero debe quedar claro que la música, desprovista de la concreción determinante de la palabra (por más deleitable que sea la poesía), se alza con mayor libertad, eleva el vuelo con mayor ingravidez desde el sonido puro, desde la amplia libertad que confiere al corazón el mensaje de la melodía sin palabras...

¹¹³ De ahí, precisamente aquella constante recurrencia que, más allá de la metáfora, se establece entre la música y la arquitectura, aun siendo sus componentes de tan dispar naturaleza.

La objetivación de la expresión sonora, musical, actúa como consolación. El propio dolor es directamente consolado desde su propia manifestación expresiva. En este sentido, un dolor más acerbo (o sea, un dolor sentido de manera más lacerante desde un mayor nivel intelectual) precisa una mayor consolación; y ésta sólo puede lograrse mediante un más elevado grado de belleza. Por eso, visto de manera inversa, una obra es tanto más bella cuanto se ha erigido desde un mayor grado de sensibilidad; pero, a su vez, un mayor grado de sensibilidad implica una mayor capacidad de dolor.

Poco después indica la mujer:

–Quiero pasar en silencio las diligencias que don Fernando hizo para declararme su voluntad; sobornó toda la gente de mi casa; dio y ofreció dádivas y mercedes a mis parientes; los días eran todos de fiesta y de regocijo en mi calle; las noches no dejaban dormir a nadie las músicas.

La expresión musical se pliega a una enorme cantidad de niveles, adaptándose en su expresión al correspondiente grado moral de las personas, de los ambientes y de las muy distintas circunstancias positivas o degradantes. Por ello mismo puede oscilar enormemente, desde constituirse en el reflejo expresivo de lo más fascinante, sublime, sagrado y excelso, hasta rebajarse a lo más prosaico, vulgar e incluso denigrante. En este caso parece ser que se refiere a un tipo de alborozada música al servicio de una desenvuelta fiesta celebrada en la noche. Los tiempos y lo que en ellos acontece cambia de manera contingente¹¹⁴. En cambio, la manera de proceder de las personas se reedita, de manera constante e indefectible, del mismo modo. En este sentido cabe indicar que, también en nuestro tiempo la música ligera, la que sirve para la diversión, pierde cada vez más definición melódica y gana más en el componente de detestable ruido¹¹⁵. ¿Será, acaso, que la música coherente hace pensar y, por tanto, al evitarla, se elude desde ella el compromiso? ¿Será, tal vez, que se recurre tanto más al ruido para cubrir y disimular así los notables vacíos de contenido...? En cualquier caso, hasta hace bien poco, existía toda una inmensa floración de música ligera que, en la mayoría de los casos, (dentro de

¹¹⁴ Precisamente la aprehensión, la relativa valoración de la contingencia, es lo que permite apreciar aquello que entendemos como “el paso del tiempo” en cuando que éste no es una condición necesaria sino que meramente nos muestra el panorama diacrónico sobre el que se manifiestan en nuestra mente las representaciones fenomenológicas. Por ello mismo (en la *Crítica de la razón pura*; ob. cit., págs. 205-206), indica Emmanuel Kant lo siguiente:

Todos los fenómenos están en el tiempo, y sólo en él pueden ser representadas la simultaneidad y la sucesión como su *substratum* (o forma permanente en la intuición interna). El tiempo, pues, en el que tiene que pensarse todo cambio de fenómenos, permanece y no cambia. [...] En efecto, el cambio no concierne al tiempo en sí, sino sólo a los fenómenos en el tiempo.

¹¹⁵ Pero es que el ruido, además, no se conforma con serlo: enseguida se alía de manera impertinente con la enorme cantidad de decibelios...

su relativo y sencillo ámbito cualitativo) mostraba unos valores de indudable calidad artística y hasta poseía ciertos niveles de contenido ético. Todo ello es bien patente cuando, de vez en cuando, oímos por la radio la grata reposición de alguna de aquellas canciones del tipo del tango, el bolero, la balada, etc. Incluso este sentimiento de agrado se manifiesta simplemente al reponer canciones de ciertos grupos y solistas que no están ya actualmente “de moda” pero que muchos de ellos viven¹¹⁶ todavía (o vivían hasta hace bien poco¹¹⁷...). Pues bien..., todo eso ha sido arrollado por una furibunda tropelía en la que impera tiránicamente el decibelio y la ñoña incoherencia (cuando no la incitación indisimulada, descarada, hacia otras cosas mucho más peyorativas...).

QUIJOTE, I, xxxiii

–Quedaron de acuerdo entre los dos que desde otro día siguiente se comenzase la obra; que él le daría lugar y tiempo como a sus solas pudiese hablar a Camila, y asimismo le daría dineros y joyas que darla y que ofrecerla. Aconsejóle que le diese músicas, que escribiese versos en su alabanza, y que, cuando él no quisiese tomar trabajo de hacerlos, él mismo los haría.

En este contexto parece ser que Cervantes se refiere a un tipo de música más decorosa que en el caso anterior. Precisamente es la mujer el constante objeto de destino de las más delicadas y candorosas composiciones, poéticas y musicales, que el hombre enamorado elabora o, en su caso, encarga a la acreditada pericia de algún competente artista. Una parte predominante de la incalculable producción poética y musical tiene, pues, ese deleitable y fascinante destino: alegrar y sugestionar los sentimientos de la mujer amada y, en todo caso, procurar su amena distracción y gozoso entretenimiento. En este sentido y durante toda la historia, se fue creando todo un extensísimo elenco de pequeñas composiciones que tienen su plena razón de ser y, en cualquier caso, su oportuno contexto para su decorosa expresión. Por ello mismo pueden y deben tener su pleno derecho a manifestarse también desde aquellas muestras del ámbito popular.

QUIJOTE, I, xxxvii

¹¹⁶ El Dúo dinámico, Miguel Ríos, Mocedades, etc.

¹¹⁷ Es el caso de Elvis Presley, Nino Bravo, y algunos miembros del grupo The Beatles...

Y así, las primeras buenas nuevas que tuvo el mundo y tuvieron los hombres fueron las que dieron los ángeles la noche que fue nuestro día, cuando cantaron en los aires: “Gloria sea en las alturas, y paz en la tierra, a los hombres de buena voluntad”.

Cristo, con su tipo de vida y su amoroso compromiso por la libertad, la convivencia y la plena dignificación de la persona, supone un hito inconmensurable en la historia de la humanidad; aunque uno no sea creyente, su magna figura y su portentoso mensaje de amor y perdón es absolutamente insoslayable, al menos desde el concreto ámbito de la filosofía ética.

En otro sentido, en el de la estética, la vida, predicación, pasión y muerte de Cristo ha inspirado, de manera total o parcial, una inmensa cantidad de obras literarias y musicales. Desde el *incipit* del Gloria se efectuó una admirable y amplia glosa literaria que vino a constituirse en una importante parte dentro del ordinario¹¹⁸ de la Misa, con el *Gloria in excelsis Deo*.

En la *Biblia Vulgata*¹¹⁹ únicamente se indica, a este respecto, lo siguiente:

Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum, et dicentium:

Gloria in altissimis Deo,

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

La palabra clave es aquí “*laudantium*” que en multitud de casos se ha traducido e interpretado como “cantando”, esto es, la palabra “alabar” trocada por “cantar”. Esto está ampliamente justificado en el ámbito literario en que, de manera muy usual, se recurre a la palabra “cantar” cuando se pretende indicar la importancia de lo que se declama. Por tanto, desde la misma tradición de una exégesis antigua, siguiendo una correspondiente hermenéutica, se ha acudido a la sobreentendida expresión ambivalente de “cantar” como expresión analógica de “declamar”. En cualquier caso nos encontramos de lleno en el mismo fenómeno expresivo de siempre por el que, dada la afinidad entre la poesía y la música, constantemente se recurre al término “cantar” para referirse a aquellos casos en que únicamente se está produciendo la declamación poética

¹¹⁸ La Misa, en un principio, constaba únicamente del *Proprio*, éste consistía en las partes del *Gradual*, *Versículo aluyático*¹¹⁸, *Secuencia*, *Ofertorio* y la *Comunión*. Después, desde su organización en el *Ordinario* (dispuesto sobre fines del siglo X), se establece con las cinco partes del *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y el *Agnus Dei*.

El *Réquiem* es la variante de la Misa de difuntos y se caracteriza por la estrecha vinculación que se efectúa entre el *Proprio* y el *Ordinario* (del que se elimina tanto el *Gloria* como el *Credo*).

¹¹⁹ *Biblia Vulgata*: Alberto Colunga et Laurentio Turrado; septima editio; Matriti, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXXXV, pág. 1.013.

o meramente su composición literaria. Desde estas consideraciones nos hemos adentrado a especular sobre si los ángeles, en aquella singular e inigualable noche de la historia, cantaron melodías prodigiosas desde una exquisita musicalidad o simplemente, aunque a plena voz, proclamaron con gran énfasis declamatorio el gran prodigio del nacimiento del Hijo predilecto de Dios en el pesebre de un humildísimo (y seguramente maloliente...) portal de Belén...

De manera añadida cabe considerar aquí, dentro de la intensa versatilidad de los valores ético-estéticos que enriquecen la obra cervantina, el componente de religiosidad. Cervantes, de la misma manera que el acreditado poeta, como el insigne literato, entiende que es necesario acopiar en su obra una buena dosis de filósofo, de psicólogo, de visión histórica y sociológica, y hasta de costumbrismo... Por ello mismo se muestran diversas directrices en su versatilidad creativa: historia, geografía, filosofía, psicología, moral, mística, épica... Todo ello está siempre dispuesto al servicio edificante de una dimensión moral y educativa. Y como coronación de todo ello suele aparecer, también a la manera de la mayor parte de los grandes literatos, la cuestión amorosa entre hombre-mujer en tanto que es ello el máspreciado valor, el auténtico centro de la vida humana.

QUIJOTE, I, xLii

Sucedió, pues, que, faltando poco por venir el alba, llegó a los oídos de las damas una voz tan entonada y tan buena que les obligó a que todas le prestasen atento oído, especialmente Dorotea, que despierta estaba, a cuyo lado dormía doña Clara de Viedma, que ansí se llamaba la hija del oidor. Nadie podía imaginar quién era la persona que tan bien cantaba, y era una voz sola, sin que la acompañase instrumento alguno. Unas veces les parecía que cantaba en el patio; otras, que en la caballeriza; y, estando en esta confusión muy atentas, llegó a la puerta del aposento Cardenio, y dijo:

—Quien no duerma, escuche; que oiré una voz de un mozo de mulas, que de tal manera canta que encanta.

—Ya la oímos, señor —respondió Dorotea.

Y, con esto, se fue Cardenio; y Dorotea, poniendo toda la atención posible, entendió que lo que se cantaba era esto:

Para el comentario de este extracto, dado que se manifiestan en su contexto similares conceptos a los referidos anteriormente (en *QUIJOTE, I, xxvii*), bien se pueden reconsiderar aquellos mismos comentarios puesto que son aplicables, prácticamente en su totalidad, para este mismo contexto.

QUIJOTE, I, xLiii

—Marinero soy de amor,
y en su piélago profundo
navego sin esperanza
de llegar a puerto alguno.

Llegando el que cantaba a este punto, le pareció a Dorotea que no sería bien que dejase Clara de oír una tan buena voz. [...]

Y por no oírle, se tapó con las manos entrambos oídos, de lo que también se admiró Dorotea; la cual, estando atenta a lo que se cantaba, vio que proseguían de esta manera:

Dulce esperanza mía
que, rompiendo imposibles y malezas,
sigues firme la vía
que tú misma te finges y aderezas:
no te desmaye el verte
a cada paso junto al de tu muerte.

Se añade después lo siguiente:

—Todo aquello que canta lo saca de su cabeza; que he oído decir que es muy gran estudiante y poeta. Y hay más: que cada vez que le veo y le oigo cantar, tiemblo toda y me sobresalto, temerosa de que mi padre le conozca y venga en conocimiento de nuestros deseos. En mi vida le he hablado palabra, y con todo eso, le quiero de manera que no he de poder vivir sin él. Esto es, señora mía, todo lo que os puedo decir deste músico, cuya voz tanto os ha contentado, que en ella sola echaréis bien de ver que no es mozo de mulas, como decís, sino señor de almas y lugares, como yo os he dicho.

Probablemente nos hallamos ante un fragmento literario de excepcional valor porque en él se muestra, como en pocas ocasiones, la médula central no ya sólo de la creatividad cervantina sino el directo reflejo de su propia y ejemplar idiosincrasia humana. Por ello mismo creemos que en este fragmento se resume y sintetiza, (de manera singular en su laconismo y de modo portentoso en su intensidad), la tendencia idealista del pensamiento de Cervantes. Este fragmento resulta ser, en sí mismo, un exponente paradigmático del sentido esencial por cuanto que se funden en él, perfecta sintonía, los preclaros valores éticos y su deleitable manifestación por el más admirable cauce estético. Tras el profundo análisis de las *Obras Completas* cervantinas creemos que es éste, precisamente, el punto culminante desde el que emanan las esenciales ideas que, derivadamente, inspiran y conducen las directrices básicas de nuestra tesis. Efectivamente, la cualitativa y entreverada sucesión de: valores morales → cauce artístico → finalidad amorosa sintonizan aquí en admirable armonía, se entretajan,

abrazan y se funden de la manera más profunda y equilibrada. Todo ello se deduce desde los siguientes conceptos:

- A. Todo aquello que canta lo saca de su cabeza.
- B. es muy gran estudiante y poeta.
- C. cada vez que le veo y le oigo cantar, tiemblo toda.
- D. En mi vida le he hablado palabra, y con todo eso, le quiero de manera que no he de poder vivir sin él
- E. cuya voz tanto os ha contentado.
- F. no es mozo de mulas, como decís, sino señor de almas y lugares.

Se muestra en el conjunto de estos seis puntos el esencial sentido de nuestra tesis; esto es, nuestro enfoque analítico concreto sobre aquellos contextos en que Cervantes recurre a la música para coronar con ella aquellos momentos de especial relieve, particularmente como éste, en que se entrelaza la moral con la belleza de la manera más deleitable: en aras del sincero amor, especialmente cuando se concentra en el trémulo y candoroso brillo de su primigenia aparición entre dos enamorados.

Desde la atenta lectura de la obra de Cervantes se deduce que éste conduce esencialmente su obra hacia los intereses supremos de la ética desde el cauce de la belleza. Ésta se manifiesta de la mejor manera posible (desde un compendio de valores morales, filosóficos, educativos, psicológicos...) por el cauce de la creatividad literaria; ésta, en su decurso, recurre a la ayuda de la música para completar su aspiración e intencionalidad expresiva. Y todo ello encuentra su mejor justificación y el más esplendente marco cuando se concretiza en personas que acopian en sí misma, como en este caso, los valores sublimes de sabiduría—bondad—belleza; todo ello encauzado hacia la excelencia del amor desde el sublime cauce de la expresión musical:

A. “Todo aquello que canta lo saca de su cabeza”. Este primer concepto es ya de desbordante intensidad y clara significación. Con él se alude directamente al más alto nivel artístico: al de la creatividad compositiva, si cabe, desde su más rutilante altura cual es la composición, encauzada desde la sutil complejidad poético-musical.

B. “es muy gran estudiante y poeta”. El tenaz estudio permite acopiar al final de la etapa universitaria lo que a la humanidad le ha costado alcanzar (en esa misma especialidad académica elegida) la extraordinaria cantidad de cientos y aun de miles de

años. Por ello mismo, en esa misma línea, si se “es un gran estudiante¹²⁰”, incluso en la relativa juventud, sobre los 25–27 años, se puede lograr (desde el propio nivel de la licenciatura universitaria) un acopio extraordinario de conocimientos que, además, se pueden complementar y reforzar por vía del compromiso interdisciplinar¹²¹ y cultural. Obviamente para lograr esto es necesario establecer el compromiso de un estricto método¹²² de trabajo, planificándolo sobre una racional sistematización. Todo el rigor que implica derivadamente tan arduo trabajo se dulcifica¹²³ de manera extraordinaria si se ha encauzado el estudio precisamente en aquella disciplina académica más acorde con nuestra nuestras aptitudes naturales y nuestra verdadera capacidad. Es lo que se conoce como vocación, esto es, aquello a lo que apelan e impelen nuestras dotes particulares. Se trata de aquellos contenidos didácticos que, al encauzarlos, parece que se produce entre ellos y nuestro espíritu como una simbiótica fusión. Es como si esos contenidos académicos, desde sus textos didácticos, le dijeran a nuestro espíritu. “¡Tanto tiempo esperándote y, el fin, nos abrazamos efusivamente!”. Pero, además de eso, en cuanto se afronta el desarrollo de nuestra vocación por vía académica, es también un buen síntoma que aparezca, de manera colateral, la inclinación diletante hacia una actividad complementaria del orden cultural: literatura¹²⁴ (como en este caso),

¹²⁰ Para el caso cabe citar el caso excepcional de Carlos Blanco. Se trata de un joven (nacido en Madrid el 7 de marzo de 1986) que es Licenciado en disciplinas académicas tan dispares como Filosofía, Ciencias Químicas y Teología, todas ellas estudiadas simultáneamente y concluidas a la edad de 21 años... Pero es que, además, a esto cabe incluir que domina 12 idiomas (algunos de ellos con admirable nivel) y que, además, tiene la carrera superior de Piano. Cabe considerar que todo esto, por más que su coeficiente intelectual sea descomunal, no se puede conseguir sin una férrea disciplina de trabajo en el estudio.

¹²¹ La interdisciplinariedad no debe entenderse como un desparramen de la capacidad intelectual sobre diversas áreas del saber. Más bien cabe establecer un estricto orden en su concepto y considerar que, en principio, debe existir un intenso compromiso por avanzar en la máxima medida en la propia especialidad. Inmediatamente, tras el fortalecimiento de nuestra esencial especificidad, cabe considerar, al entorno de ella, las disciplinas de mayor afinidad o sintonía. Tras ello, ya en un tercer estadio, se abre ya un amplio abanico de posibilidades de expansión cultural sobre el que es muy importante seleccionar lo que más se acomoda a nuestros intereses culturales e intelectuales.

¹²² Es de capital importancia establecer un método de trabajo y, tras él y su diseño a largo plazo (con proyección de varios años), determinar también exactamente qué se va a hacer durante toda la semana. Es indispensable que tras la decisión del sometimiento a un amplio horario de trabajo (que implica madrugar bastante...), se tenga dispuesto qué se va a hacer concretamente en cada una de las horas del día que nos quedan libres (aparte de las asignadas al régimen lectivo académico). Levantarse sin tener este estricto orden previamente establecido supone (aun desde le mejor voluntad) quedar abocado a una dubitación que en nada favorece a nuestro amplio compromiso de estudio.

¹²³ El hecho de centrar el esfuerzo del estudio en lo que más nos motiva supone ya, de por sí, un indudable componente de placer.

¹²⁴ En cada una de estas diletancias o aficiones aparecen diversas vertientes sobre la que es necesario establecer un orden de predilección. En el caso de la literatura aparecen cantidad de variantes: poesía (como aquí indica Cervantes), teatro, novela, etc.

música¹²⁵, pintura, deporte¹²⁶, excursionismo¹²⁷, coleccionismo...; en fin, cualquier tipo de afición¹²⁸ que refuerce nuestro amor por el crecimiento y el fortalecimiento de nuestra integral dimensión cultural.

C. “cada vez que le veo y le oigo cantar, tiemblo toda”. Desde esta expresión se deducen varios aspectos:

- La voz del joven es, probablemente, de especial interés estético en cuanto a afinación, prosodia, melodiosidad, expresividad.
- Esta voz, aparte de esas condiciones estéticas, posee un especial atractivo del orden emotivo, simplemente por provenir de aquel joven cuyas condiciones: físicas, morales, intelectuales y artísticas, enamoran a esa mujer.
- Por ello mismo, unidos esos dos aspectos anteriores, todo ello en su conjunto tiene el efecto de hace vibrar de emoción a la joven enamorada.
- Por último, no es posible soslayar el hecho de evocar (desde este personaje que es una noble conjunción de moralidad, bondad, nivel cultural y dotes de buena voz) aquellos personajes que en la ópera suelen encarnar, generalmente desde la voz del tenor, el conjunto paradigmático de esos mismos valores. Efectivamente, de manera consuetudinaria, el tenor es el tipo de voz desde la que el protagonista se muestra como el personaje íntegro, probo y cabal. El tenor suele ser el enamorado, el príncipe, el héroe, el mártir el adalid..., en resumen, el representante de las causas más nobles. Su voz brillante y magnificante destella especialmente y por ello mismo se la considera como la más apropiada para protagonizar la función de estos personajes emblemáticos y ejemplares.

¹²⁵ Otro tanto ocurre con la música y su vasto campo de posibilidades: desde el seguimiento de los estudios reglados académicamente en el Conservatorio (en cualquiera de sus tres niveles: Elemental, Profesional o Superior), hasta ámbitos más sencillos como música regional, la tuna, etc.

¹²⁶ La máxima clásica de la “*Mens sana in corpore sano*” se cumplimenta esencialmente con la práctica del deporte. En España se adolece de una manifiesta dejación en este aspecto. En cambio, en la cultura anglosajona (especialmente en los EE.UU. de Norteamérica) se cuida este complemento de especial manera en los ámbitos universitarios.

¹²⁷ Las excursiones bien programadas (en sus diversas vertientes: paisajes y entornos naturales, ciudades y pueblos de notable interés del patrimonio histórico-artístico, museos, recintos arqueológicos, etc.) proporcionan un complemento cultural extraordinario. Efectivamente, los diversos tipos de viajes y excursiones adecuadamente programados tienen la facultad de aportar cultura a raudales, hasta tal punto que ésta parece penetrar en la persona (tras los principales conductos de la vista y del oído), incluso hasta por los poros de la piel...

¹²⁸ Sorprendentemente para quien no conoce de manera suficiente este fenómeno del orden psicofísico, el cambio o alternancia de actividad no sólo no recarga sino que, desde el incentivo de su atractiva amenidad, incluso relaja la mente que ha estado sumida y concentrada la mayor parte del tiempo en la actividad específica...

D. “En mi vida le he hablado palabra, y con todo eso, le quiero de manera que no he de poder vivir sin él”.

El amor tan sólo necesita un leve soplo para encenderse como sagrada llama y sumir en un mismo y misterioso fuego el alma de los enamorados; en él arden incesantemente de pasión sus corazones si consumirse. El amor irrefrenable entre dos personas surge con tan sólo verse un instante. Mirarse es ya el éxtasis. Anhelar hablarse escapa ya, por su intensa emoción, a lo inefable, lo mismo que toda aquella sucesión de ilusiones que la imaginación establece y que se disputan celosamente entre sí, de tan deleitables, la mente, el corazón y el espíritu.

E. “cuya voz tanto os ha contentado”. Efectivamente, cualquier detalle que provenga de la persona amada, unas palabras, la mirada sonriente, un gesto afable...; cualquier referencia, por ínfima que ésta sea, llena de pasión y felicidad el espíritu del enamorado. Pero, con todo, es el canto, fusión de poesía-música, el deleitable recurso más próximo a poder manifestarse como el reflejo del sentimiento del alma enamorada.

F. “no es mozo de mulas, como decís, sino señor de almas y lugares”.

Esta expresión nos aboca, de manera apriorística, a la consideración de aquella categoría moral que Aristóteles establece sobre el hombre magnánimo. Por ella, efectivamente, se indica¹²⁹ que “el magnánimo es digno de los mayores honores”. No obstante, este implícito y objetivo reconocimiento de la magnanimidad en una persona

¹²⁹ *Ética*, ob. cit., pág. 104.

No obstante, cabe considerar estas otras expresiones de Aristóteles (en esta misma ob. cit., pág. 106), cuando indica lo siguiente:

Un nacimiento ilustre, el poder, la opulencia, están rodeados de honores y de consideración, porque estas condiciones son raras y superiores en la vida, y todo lo que en sentido de bien muestra una superioridad parece más especialmente digno de honor. Por esto las ventajas de este género hacen algunas veces a los hombres más magnánimos, porque ya son objeto de distinción para todos los que les rodean. Pero, a decir verdad, el hombre de bien es el único digno de honor y de estimación.

Si el nacimiento en el seno de una familia de alto nivel económico “hace algunas veces a los hombres más magnánimos”, precisamente por las mayores posibilidades de acceder a una esmerada educación y una formación académica de notable rango, ¿cuánto más mérito cabrá atribuir a quien, procediendo de una familia sencilla pero desarrollando un denodado y sacrificado esfuerzo, logra alcanzar similares resultados que el que nació en alta cuna?

En todo caso, Aristóteles reconoce en la dimensión positiva del magnánimo un enorme componente de don innato, tendente siempre al bien como inclinación natural. Cabe apreciar en ello una directa sintonía con lo que el *Eclesiastés* (1, 15) indica al respecto al expresar que:

El principio de la sabiduría es el temor de Dios, y se le comunica a los fieles ya desde el seno materno.

únicamente puede proceder desde un alma noble¹³⁰ desprovista de envidia o, en todo caso, desde un sincero amor.

Las sinceras expresiones de Cervantes (aunque puestas en boca del correspondiente personaje) evidencian la nobilísima altura moral de nuestro genial y sublime literato. En ellas se manifiesta claramente la preeminencia cualitativa al primar y valorar el “ser” sobre el “tener”. De la misma manera, también muy afortunada es la persona que acierta a establecer la notable diferencia que debe existir (más bien, que debería darse generalmente en la sociedad...) primando la categoría moral e intelectual de la persona muy por encima de su humilde origen o su sencilla posición y situación social. Pero, en realidad, sólo los espíritus nobles atienden a establecer esa neta diferenciación, manifestándola desde un doble testimonio: tanto en su vida práctica como, en este caso de Cervantes, pero también mediante la confirmación de la creatividad artística.

Es cierto que el amor se basa esencialmente en la misteriosa atracción mutua que se manifiesta entre dos personas y que arranca generalmente desde la mutua seducción física. Pero si a ello, además, se añade sobre la persona amada la comprobación de determinados valores del orden moral, laboriosidad, inteligencia, cultura..., el grado de la atracción puede llegar, como en este caso, hasta la emocionada fascinación.

Cuando el amor es sincero no repara en absoluto en la situación modesta de la persona amada; más bien, como aquí indica Cervantes, se le considera “señor de almas y lugares”. El problema es que todo ese conjunto de factores positivos que se van sumando progresivamente en la intensa apreciación de la persona amada: atractivo físico→moral→laboriosidad→elevada inteligencia→amplia cultura..., todo ello despierta también al propio tiempo la envidia, por ello, en la nefanda dimensión opuesta, surge un amplio muestrario de deleznable maldades que aparecen maquinadas por la gente mezquina, especialmente por aquellos que tienen el espíritu corroído por la soberbia. Pero es precisamente entonces cuando el amor debe manifestar decidida valentía y denodada fortaleza para resistir, en el crisol del dolor, las contrariedades que

¹³⁰ En todo caso, jamás provendrá ese reconocimiento desde la chusma ramplona, en tanto que ésta se muestra siempre dispuesta a adular y a manifestar que sólo existe mérito cultural en el poderoso o adinerado incluso cuando no lo hay en absoluto. En cambio, de modo vil y cicatero (y hasta de maliciosa y perversa manera) la chusma suele negarse, de manera sistemática y contumaz, a reconocer el alto mérito alcanzado por una persona si se ha conseguido desde ímprobos y abnegados sacrificios al ser aquélla de familia sencilla. Eso mismo lo advierte y testimonia clara y valientemente Cervantes en aquel contexto de la *Segunda jornada* de la comedia *La casa de los celos* y *Selvas de Ardenia* cuando, por boca de su personaje, expresa lo siguiente: “Vuélvese [...] el ingenio más claro en tonta ciencia, si le toca o le tiene el hombre pobre”.

maquina la gente vil. De ese crisol del dolor puede salir fortalecido el amor o, en caso contrario, quedar derretidas y maltrechas las hermosas ilusiones nacidas al principio como un albor primaveral. La flor primaveral, si se defiende con denodado valor, puede crecer ilimitadamente hasta expandirse como un árbol gigantesco cuyo esplendoroso y esperanzado verdor se eleva y abraza entre la inmensidad azul celeste... El amor que se erige sobre el dolor puede refulgir incluso entre la iridiscente luminosidad del pleno sol...; puede vibrar de extasiada fascinación en la noche..., bajo el embeleso de las temblorosas y emocionadas estrellas...

Esa confluencia positiva: valores morales→cauce artístico→finalidad amorosa que emana directamente desde aquel tríptico de valores sublimes de sabiduría—bondad—belleza, enciende automáticamente la maldad, engendrada desde la soberbia y la envidia.

La terrible tensión anímica que se origina con el choque de amor—dolor—odio da abundante pábulo a la creatividad artística en sus diversas vertientes. En la literatura y la música supone el más acostumbrado ámbito, especialmente cuando ambas artes se funden simbióticamente en la ópera. Pero cabe indicar que muchos de esos argumentos poéticos parten desde la apreciación de ellos mismos en la auténtica vida real. Y en muchos de estos casos cabe añadir que la realidad supera a veces en crudeza aquella adecuación que los acondiciona para los intereses estéticos del arte.

Aunque aparezcan en la creatividad literaria atractivos y interesantes hechos que muestran tensas situaciones, y a veces terribles relatos amorosos, con todo esto es muy probable que, en la mayoría de los casos, en el protagonista de esto mismo en la auténtica vida real no exista prisa alguna en que se expanda el conocimiento de todo ello, y menos aún en que se efectúe su correspondiente publicación. La densidad del drama real es tan inmensa que apenas queda pábulo para su representación estética. Y es que, en realidad, la más vibrante literatura se nutre generalmente de los episodios reales y dolorosos de la propia vida. Por ello mismo, la literatura se apoya en la vida y la vida en la literatura. Por eso mismo la vida, como aquella copa que rebosa y rebasa su contenido, se desparrama confesando el dolor de su tristísima pena...Por eso, desde el amor herido con intenso dolor, brotan a raudales las lágrimas en desbocada torrentera... Por eso llora abiertamente el amante..., como sobre el pecho fiel del más leal amigo, como llora el poeta sobre las sorprendidas y trémulas páginas del fiel cuaderno, como llora el compositor sobre la palpitante partitura, sobre con unos pentagramas que parecen vibrar al depositarse sobre ellos la tinta, una tinta que parece ya, más bien, una

nebulosa de silenciosa sonoridad, trémula y cálida como las lágrimas y ardiente como la sangre...

Si no el mundo, sí al menos las personas¹³¹ nobles con sentimientos y entrañas humanas, tiemblan después de saber que todo lo que se contiene en ciertas obras, aquello que incluso llegaban a considerarlo como inverosímil, es patéticamente cierto. Lo que consideraban irreal, muy al contrario, es más intenso que las más ingeniosas expresiones líricas que, en muchos casos, se han quedado muchas veces cortas para describir tan fascinante ilusión, y, en otros casos, tan terrible dolor... Al rebobinar los episodios de la vida aparece una realidad más intensa que en una película y con más cruda contraposición entre las idílicas ilusiones de unos enamorados a las que se opone la ramplonería de la veleidosa chusma y la caprichosa soberbia de los caiquillos mafiosos del lugar... ¡Y el caso es que no ya sólo los caciques sino la chusma sometida, servil y cobarde, pretendían en muchas ocasiones echar tierra sobre todo ello y enterrarlo en el más vil anonimato!

La chusma, en su ramplona vulgaridad, intenta liquidar prontamente lo que no es capaz de entender ni de asumir, como vil resultado de la mezcla de ignorancia y malicia. Especialmente se intenta muchas veces arruinar los más encendidos amores de aquellos exquisitos y noble idilios; por eso mismo intentan desbaratar y liquidar asuntos tan maravillosos y sublimes; por eso intentan rebajar, humillar y abatir hasta la burda comicidad incluso la trágica historia de amor de los Amantes de Teruel, con aquella ramplona expresión, repelente y lerda:

¹³¹ El grupo de estas personas nobles, ya de por sí muy lacónico, se reduce todavía más cuando notan que la intensa complejidad que ha enmarañado la ramplona chusma y los caciques mafiosillos del lugar, les puede afectar de alguna manera. Al vivir en sociedad, todo tipo de asunto se entretiene (especialmente en los pueblos pequeños) y, aunque sea en un escaso margen, acaba afectando a todos, al menos en lo hondo de la conciencia. Es entonces cuando tristemente se comprueban deserciones cobardes por miedo a que el simple hecho de no unirse al ataque de la chusma contra el magnánimo pueda interpretarse como muestra de encubierta adhesión a la valiente nobleza de éste. Esto mismo (indicado en *XL Semanal* del ABC, N° 1.098 del 9 al 15 de noviembre de 2008, páginas 36 a 42) expresa Roberto Saviano (autor del libro *"Gomorra"*, llevado al cine por Matteo Garrone), con desbordante tristeza y deprimente desencanto, al manifestar lo siguiente:

Lo más terrible es que las personas que más te odian no son delincuentes ni amigos de los clanes, son personas a las que atormenta tu presencia, porque los obligas a posicionarse, a [establecer] una constante comparación".

Efectivamente, al dolor producido por los caiquillos se añade un tipo de sufrimiento de muy compleja catadura y más difícil descripción. Se trata de aquella venenosa malicia que la chusma ramplona muestra hacia quien tiene la denodada valentía de despreciar abiertamente los tramposos manejos de los caiquillos mafiosillos. La chusma ramplona, desde su vomitiva soberbia, piensa entonces: "¿Quién se habrá creído que es éste para despreciar abiertamente a los caciques del pueblo? ¡Todos acatamos, con mejor o peor gana, las veleidosas y caprichosas ocurrencias de "los que mandan"! ¿Éste osado, en cambio, no se doblega como nosotros ante los caciques? ¡Nosotros, pues, lo doblegaremos, quiera o no quiera!

QUIJOTE, I, xLviii

—Pero lo que más me le ¹³² quitó de las manos, y aun del pensamiento, de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: “Si éstas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio.

Según vemos, la vulgaridad y la superficialidad de la moda es cosa de siempre y no sólo de ahora aunque, en realidad, en nuestros días la vulgaridad está alcanzando niveles verdaderamente alarmantes, casi de agobiante asfixia para las personas con aspiraciones culturales... Sobre esto cabe indicar que en la Feria del Libro de Madrid (durante el mes de junio del 2008) algunas personas de cierto nivel intelectual y cultural (y, por ello mismo, dotadas también de un socarrón sentido del humor...) paseaban plácidamente por el recinto ferial y se detenían en la mayor parte de las casetas de las editoriales; al término de este entretenido paseo coincidieron sobre la misma apreciación consistente en que habían “inventariado” una gran cantidad de libros completamente inútiles, cuando no, perniciosos y hasta atentatorios contra la dignidad

¹³² Como vemos, de vez en cuando se cuele algún *leísmo* o *laísmo* en la obra cervantina (aunque siempre considerando que, en todo caso, operamos siempre desde la edición crítica de Florencio Sevilla y Antonio Rey).

En todo caso esto es muy comprensible en una época (de entre-siglos XVI-XVII) en que todavía no existe una absoluta conciencia por la normalización lingüística de la que, desde luego, el propio Cervantes es un firme adalid y un decidido impulsor.

En muchos casos, incluso en renombrados autores de la modernidad, se evidencia que no han podido soslayar ni abstraerse del fenómeno del *laísmo*—*leísmo* que, como bien sabemos, es de difícil sustracción, especialmente en los literatos de la zona castellana (Antonio Buero Vallejo, Gerardo Diego, Federico de Mendizábal, etc...). En cambio, en la expresión castellana de los literatos de otras zonas de España que, paradójicamente, son marcadamente bilingües (como en el caso de Galicia, Euskadi, Cataluña, Valencia, Baleares...), el defecto de este fenómeno de concordancia gramatical raramente aparece...

En la base de todo esto cabe apreciar un intenso componente del orden psicológico. Efectivamente, hay que considerar que esto es perfectamente comprensible porque la sensibilidad humana se impregna fuertemente de la lengua materna hasta el punto de que, aun siendo plenamente conscientes de esto, incluso para literatos de este elevado y sublime nivel, les resulta muy difícil sustraerse de esa arraigada costumbre adquirida desde la cuna mediante la entrañable habla maternal.

humana... ¡y eso que allí se da preferencia a los *best-sellers* y libros de famosos..., nada digamos de la opinión que les merecería todo lo demás...!

Sobre este asunto se muestra la neta evidencia por la que se cumple rigurosamente aquella pesimista apreciación, entre vaticinadora y clarividente, que mostró Ortega y Gasset en su obra *La rebelión de las masas*.

Desde la confusión entre información—formación, todo el mundo se siente impelido a escribir¹³³, pintar, componer música... Hasta ahí no habría ningún problema, puesto que esto supondría un tipo de mentalidad renacentista, amplia y gratamente difundida. El problema estriba en que desde la confusión general que se manifiesta sobre el binomio de información—formación la mayoría de las personas no atisban ya a diferenciar grados cualitativos.

Ante el “derecho democrático” de que uno se sienta libre para escribir, pintar, componer música..., (intentando al propio tiempo la promoción de algo que es manifiestamente deleznable), puede oponerse también el deber y el derecho a rechazar con valiente decisión todo eso por la vía más expeditiva... Pero el problema radica especialmente en que toda esa masiva producción alega el mismo derecho desde una pésima intelección del concepto de igualdad..., (más bien desde una crasa y burda confusión entre igualdad—igualitarismo...).

En estos casos... ¿Cuál debe ser el tamiz para una profunda criba...? ¿Quién debe seleccionar todo aquello para que llegue a la sociedad lo de mayor nivel cualitativo y lo de valor educativo y no todo lo inflado a base de manipulación desde una cultura del “peloteo”...?

Naturalmente todo ello incumbe directamente al político; pero para ello se requiere una cultura filosófica de un buen nivel...

Por otra parte... ¿cómo impeler (a todos esos que muestran esos afanes creativos) a que acometan con denuedo una intensa formación (en la doble dirección: específica e interdisciplinar) cuando los propios dirigentes políticos de la sociedad la soslayan desde el socaire del lema de “máxima rentabilidad desde el menor esfuerzo”?

¹³³ Muchas veces, más que en hablar, se pierden excelentes ocasiones para guardar silencio... El sapientísimo y arcaico proverbio oriental ya impelía a “hablar sólo cuando la palabra sea más bella que el silencio”. Ortega y Gasset, en esta misma línea (en *La rebelión de las masas*, Barcelona, Biblioteca de los Grandes Pensadores, RBA Coleccionables, S.A., 2004. la pág. 23), remarca especialmente este asunto; por ello mismo se refiere a la “excelente ocasión para practicar la obra de caridad más propia de nuestro tiempo: no publicar libros superfluos. Yo he hecho todo lo posible en este sentido”.

Acudimos pues, a continuación, a insertar unas interesantes citas que Ortega y Gasset¹³⁴ inserta en su obra *La rebelión de las masas*:

En la vida intelectual, que por su misma esencia requiere y supone la cualificación, se advierte el progresivo triunfo de los seudointelectuales¹³⁵ incualificados, incalificables y descalificados por su propia contextura. [...] La vieja democracia vivía templada por una abundante dosis de liberalismo y de entusiasmo por la ley. Al servir a estos principios el individuo se obligaba a sostener en sí mismo una disciplina difícil. Al amparo del principio liberal y de la norma jurídica podían actuar y vivir las minorías. Democracia y ley, convivencia legal, eran sinónimos. Hoy asistimos al triunfo de una hiperdemocracia en que la masa actúa directamente sin ley, por medio de materiales presiones, imponiendo sus aspiraciones y sus gustos. [...] Ahora, en cambio, cree la masa que tiene derecho a imponer y dar vigor de ley a sus tópicos de café. [...] Lo propio acontece en los demás órdenes, muy especialmente en el intelectual. [...] El escritor, al tomar la pluma para escribir sobre un tema que ha estudiado largamente, debe pensar que el lector medio, que nunca se ha ocupado del asunto, si le lee, no es con el fin de aprender algo de él, sino, al revés, para sentenciar sobre él cuando no coincide con las vulgaridades que este lector tiene en la cabeza. Si los individuos que integran la masa se creyesen especialmente dotados, tendríamos no más que un caso de error personal, pero no una subversión sociológica. Lo característico del momento es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuedo de afirmar el derecho de la vulgaridad y lo impone dondequiera. Como se dice en Norteamérica: ser diferente es indecente. La masa arrolla todo lo diferente, egregio, individual, calificado y selecto¹³⁶. Quien no sea

¹³⁴ José Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, ob. cit., pág. 66.

¹³⁵ Existe una enorme concordancia entre estas expresiones y las que Platón formula (*República*; traducc. de Patricio Azcárate; Algete (Madrid), JORGE A. MESTAS, Ediciones Escolares, S.L., 2003, pág.220) cuando indica las siguientes consideraciones:

Todos esos simples particulares, esos doctores mercenarios que el pueblo llama sofistas, y que juzga que las lecciones que dan son opuestas a lo que el mismo pueblo cree, no hacen otra cosa que repetir a la juventud las máximas que el pueblo profesa en sus asambleas, y a esto llaman enseñar la sabiduría.

¹³⁶ Es tan vieja como la humanidad aquella continua tensión existente entre los que aman profundamente la filosofía y, por tanto, creen *que* “a toda demostración a la que le falta algo, ya no es suficiente, porque de ninguna cosa puede ser justa medida lo imperfecto” y aquellos otros que creen que “no hay necesidad de llevar más adelante las indagaciones”. A estas afirmaciones de Platón en su *República* (ob. cit., pág. 234) conviene añadir la consideración de aquellas otras que también se insertan en la misma obra. Por ello mismo, desde su enorme autoridad moral-intelectual, indica Platón lo siguiente (págs. 219 y 221) en su *República*:

Cuando en las asambleas públicas, en el foro, en teatro, en el campo o en cualquier otro sitio donde la multitud se reúne aprueban o desaprueban ciertas palabras y ciertas acciones con gran estruendo, con grandes gritos y palmadas, redoblados por los ecos y bóvedas. ¿Qué efecto producirán tales escenas en el corazón de un joven? Por excelente que sea la educación que haya recibido en particular, ¿no tiene que naufragar por presión en medio de estas oleadas de alabanzas y de críticas? ¿Podrá resistir a la corriente que le arrastra? ¿No conformará sus juicios con los de la multitud sobre lo que es bueno o vergonzoso? ¿No hará estudio en imitarla?”. (pág. 219).

¿No será ésta, punto por punto, la imagen de los que hacen consistir la sabiduría en conocer lo que desea la multitud reunida, lo que lisonjea, sea en pintura, sea en música, sea en política? ¿No es evidente que, si alguno presenta en estas reuniones alguna obra de poesía o de arte, o cualquier proyecto de utilidad pública, remitiéndose al juicio de la multitud, tiene una verdadera necesidad

como todo el mundo, quien no piense como todo el mundo, corre el riesgo de ser eliminado¹³⁷. Y claro está que ese “todo el mundo” no es “todo el mundo”. “Todo el mundo” era, normalmente, la unidad compleja de masa y minorías discrepantes, especiales. Ahora todo el mundo es sólo la masa¹³⁸.

Además de manifestarse el “denuesto de afirmar el derecho de la vulgaridad” lo más grave es que se “impone dondequiera”. Incluso se llega a pretender “imponer” su dictadura de manera caprichosa y antinatural sobre las propias leyes intelectivas. Como se sabe que entre lo extremadamente bello y lo exageradamente feo existe una enorme gradación (y que dentro de cuya extensa gama sería utópico establecer una radical frontera), por ello mismo se aprovecha torpemente este argumento para legitimar la fealdad y elevarla así al propio rango de la belleza. ¡El caso es que esta estupidez está alcanzando gran predicamento y logrando cantidad de adeptos, a estas alturas del siglo XXI...!

Parece ser que esas confusas mentes argumentan que si no hay un punto preciso de deslinde entre belleza y fealdad (cosa verdaderamente cierta, por otra parte), ¿cómo se puede diferenciar objetivamente lo bello de lo feo si cada cual, de manera subjetiva, establece el punto de deslinde en muy diversa zona?

El grave cáncer (constantemente al acecho) de la democracia consiste en pensar que la mayoría, en base de la mera cantidad, siempre está asistida por la legitimidad, cuando la realidad es que, muy a menudo, apenas puede justificarse no ya la superior legitimidad sino la veleidosa, frágil y escuálida legalidad de esa mayoría sustentada

de conformarse en todo a lo que ella ha de aprobar? ¿Has oído jamás a uno solo de los que las componen probar de otro modo que valiéndose de razones ridículas y lamentables, y que lo que juzgan bueno y honesto sea tal en efecto? [...]. A todas estas reflexiones une la siguiente: ¿es posible que la multitud oiga con gusto y mire como verdadero este principio: que lo bello es uno y distinto de la pluralidad de las cosas bellas que afecta a los sentidos, y que toda esencia es simple e indivisible? [...]. Por consiguiente, es imposible que el pueblo sea filósofo. [...]. Y por tanto necesariamente ha de despreciar a los que se dedican a la filosofía. (pág. 221).

¹³⁷ Es indispensable volver a citar a *La República* de Platón (pág. 220) y en ella aquella expresión por la que se indica:

Estos hábiles maestros y estos grandes sofistas, no pudiendo nada con sus discursos, añaden los hechos a los dichos. ¿No sabes que castigan con la pérdida de los bienes, de la reputación y de la vida misma a los que rehúsan someterse a sus razones?

¹³⁸ Sobre este aspecto cabe considerar también las indicaciones de Confucio en sus *Cuatro libros clásicos*, (con traducción de Oriol Fina Sanglas; Barcelona, Ediciones B, S.A., 1999, pág. 323) cuando expresa las siguientes consideraciones:

Cuando en un imperio no se respeta el orden natural de las cosas, el valor de los hombres inferiores se enfrenta con el de los superiores, los inferiores pretenden ilustrar a los superiores; los poderosos sirven a los pequeños, los fuertes a los débiles. El orden natural de las cosas ha sido establecido por el Cielo, y quien se enfrenta a él perece, y quien lo acepta goza de la protección del Cielo.

desde unos pocos votos de más¹³⁹... Con ello se corre el gravísimo riesgo de pensar que todo lo legal es, en tanto que tal, completamente legítimo cuando justamente es al revés, esto es, todo lo legítimo debería tipificarse normativamente como legal. Pero, en todo caso, aunque ello sólo sería posible en el caso de que se extendiera a todo tipo de gente un tipo de educación ideal... ¿qué hacer cuando bien se sabe que es tan distinto el grado de cualidad intelectual entre las diversas personas...?

La televisión debiera ser el “órgano principal de la democratización de la cultura” pero hace ya muchísimo tiempo que ha claudicado y cedido a la presión del asfixiante poder de la dictadura¹⁴⁰ de las masas¹⁴¹. El político no puede (ni quiere muchas veces) eximirse de la grave responsabilidad educativa que tiene con la sociedad y, por ello mismo, del compromiso sobre la adecuada utilización de tan importante medio. En todo caso debe tener muy en cuenta la expresión de Lope de Vega en su fábula literaria sobre *El asno y su amo*, en la que se indica:

Sepa quien para el público trabaja
que tal vez a la plebe culpa en vano,
pues si, en dándole paja, come paja,
siempre que le dan grano, come grano.

Existe un sector de público paciente y bienintencionado que piensa que su mismo proceder ético es el que va a encontrar por doquier, especialmente en lo concerniente a la producción artística contemporánea. Ocurre, no obstante, que el sencillo melómano de nivel medio, que intenta asumir y razonar lo que se le ofrece, queda reiteradamente aturdido aunque, en todo caso, sin atreverse a protestar ante la inercia aplauditoria de muchos auditorios. Su bienintencionada manera de ser parece abocarle a asumir (aun dentro de su íntima y absoluta frustración y desencanto) que no hay más camino que el que fatalmente se le muestra...

¹³⁹ Que, en todo caso, a saber por qué tipo de procedimientos se han conseguido...

¹⁴⁰ Ortega y Gasset oteó este en su época este inminente fenómeno social y lo trató en su obra *La rebelión de las masas* (ob. cit., pág. 66), indicando allí:

Lo característico del momento es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuedo de afirmar el derecho a la vulgaridad y lo impone dondequiera.

¹⁴¹ *La rebelión de las masas* se concretiza en muchos campos pudiéndose también referirse a *La rebelión de las aulas* puesto que buena parte de los estudiantes han pervertido aquel (ya, de sí, desorientado) movimiento parisino del '68, trocándolo en una impresentable soberbia por la que se discuten todas y cada una de las decisiones que sobre los aspectos educativos proponen los gobiernos democráticos, pretendiendo abogarse el derecho para diseñar unos planes de estudio para lo que no se posee la suficiente madurez y delezando con ello, en cambio, la obligación del estudio diario... Tras ello existe un trasfondo mucho más complejo que el de la mera incitación política (partidista o interesada) hacia estas actitudes puesto que cualquier asunto se constituye rápidamente en suficiente pretexto para salir a protestar y liberarse así, (desde un jubiloso “ambiente festivo”), de la obligación de acudir a clase...

DERECHO Y DEBER

La masa pide el derecho a la educación¹⁴² pero no se exige a sí misma el necesario esfuerzo que requiere la obligación para aprehenderla e incorporarla a su estilo de vida. Por otra parte, los intereses económicos priman sobre los educativos y por ello se atiende más a la rentabilidad de los beneficios económicos. La televisión es un medio formidable, de enormes posibilidades educativas. Confirmándose en la actualidad aquella apreciación de Kant y Schopenhauer sobre el hecho de que la intuición y sus representaciones operan desde la sensación visual, cabe considerar la importancia que para la cultura supone la televisión y los medios afines (como Internet, etc.). Desde estos modernos medios se genera, cada vez más en la modernidad del siglo XXI, unas posibilidades inmensas, ilimitadas para conducir un admirable proceso educativo. Pero, por desgracia, a diario constatamos, con tremenda consternación, con triste impotencia..., el uso que de estos maravillosos recursos técnicos se efectúa en demasiada ocasiones...

Si este manifiesto deterioro se muestra en los aspectos generales de la información general, con directa influencia y grave perjuicio para la formación básica y la educación específica, es comprensible, por tanto, el deterioro ocasionado sobre la sensibilidad artística en general y la alarmante desorientación de la música¹⁴³ en particular. Si, según Schopenhauer, la música está en la cúspide de las artes, por ello mismo, precisamente, está tan alejada de unas masas que imponen la tiranía de la vulgaridad y el pésimo gusto y, no contentas con esto, intentan imponer, descarada y

¹⁴² Con un criterio parecido al del sencillo y llano reparto de bienes materiales, delezando (o, al menos, soslayando) en gran parte las obligaciones de quien pretende adquirir dicha educación.

¹⁴³ Plácido Domingo indica, en *El Semanal* del ABC del 23-11-2003, pág. 90, que: “Seguramente D.B. gana mucho más que yo. No se puede comparar la música clásica con la Pop”.

Este excepcional tenor dramático se está refiriendo a la meteórica carrera de determinados “cantantes”, auspiciada e impelida desde una audiencia televisiva que atiende más a la imagen física particular (apoyada al propio tiempo por sentimentalismo lugareño) más que a las auténticas “dotes” musicales de determinados cantantes. Para colmo de males sobre este asunto (de este programa de televisión O.T.) se les imponen a estos “cantantes” unas cancioncillas de escasa expresividad, reducido ámbito melódico y deplorable inventiva (hasta parecer clones indiferenciados, multiplicados...) que nada tiene que ver con aquellos temas melódicos, tan sugerentes y bellos (aun dentro de este tipo de música ligera) que asumían Nino Bravo, Los Beatles, Miguel Ríos, Camilo Sesto, etc., en que cada canción tenía una neta y diferenciada peculiaridad. Por el contrario, las cancioncillas que se les crean *ex profeso* y se les impone (a estos chicos en ese aludido programa), parecen clonaciones en serie, sin ningún tipo de relieve diferenciador entre todas ellas...

expeditivamente, una “sanción sociológica” de subestima y menosprecio a todos los que no se pliegan a la ramplona dictadura de su pésimo gusto.

Si el amor por el arte se manifiesta como culminación de un serio compromiso cultural, es fácil suponer su difícil situación en la sociedad actual... Lo que para la cultura clásica griega era casi una necesidad se entiende ahora como algo superfluo y, en todo caso, domeñado por un gusto mediocre aunque mayoritario. Por ello mismo indica Rodrigo Muñoz¹⁴⁴ lo siguiente:

Mi rasgo más minoritario es mi amor al arte. [...] Me gusta visitar los museos y las exposiciones. Paseo ente los cuadros, respiro, observo y analizo. En cada cuadro encuentro una perspectiva diferente del mundo. Cada escultura es el vaciado de un alma humana, la del artista y también la del espectador. Con la obra de arte mi espíritu se eleva y se reivindica, le dice al mundo que no se resigna a la tiranía de la fatalidad o de la necesidad. [...]. En mi condición de ser minoritario estoy ya resignado a no encontrar programas¹⁴⁵ de televisión¹⁴⁶ que se adapten a mi singularidad. Por ejemplo, mi amor al arte lleva muchos años sin verse correspondido con un programa específico en televisión. Un día le comenté a un amigo mío aficionado al fútbol¹⁴⁷ “¿Por qué vosotros podéis ver el fútbol y nosotros no podemos ver un programa de arte?” La respuesta de mi amigo demostró hasta qué punto tenía las cosas claras. Dijo: “Nosotros somos más”.

El amor a la belleza, la exaltación de la creatividad y la inteligencia, deberían ser nuestras pautas de acercamiento al mundo del arte. Pienso que sería bueno implicarse de una manera crítica y polemista con la actualidad, y que al mismo tiempo no se deberían olvidar las manifestaciones artísticas del pasado. Pienso en posibles enfoques pedagógicos, y me amparo en la idea de que se puede entretener sin trivializar, y se puede formar sin epatar. Ya lo sé, soy un ingenuo, pero es que estoy harto de ser minoría. Me resisto a pensar que la necesidad de belleza y de sentido, en esa lucha¹⁴⁸ contra la muerte, sean minoritarias.

¹⁴⁴ En *El Cultural* del ABC del 14-10-2000, pág. 43.

¹⁴⁵ El inestimable recurso del mando a distancia viene a paliar de alguna manera el aburrimiento general de la mayor parte de las programaciones televisivas. Al menos, la posibilidad de cambiar incesantemente de programas, con la minúscula ilusión de detectar el menos aburrido... Esto, al menos, hace que el tedio de la hora y media que se suele dedicar a la televisión sea menos exasperante...

¹⁴⁶ A los programas de arte, ciencias, ecología, historia... se dedica menos de la quinta parte que a aquellos de “*telebasura*” basados en el cotilleo y el chismorreo... Pero, claro..., *La rebelión de las masas* es bien manifiesta y su poder dictatorial es omnímodo...

¹⁴⁷ Ciertamente el fútbol está muy presente en las programaciones. Pero, al menos, se trata de una manifestación deportiva aunque, desdichadamente, mal entendida por la dictadura de las masas que vierte sobre este bello deporte (y sobre las gradas de los grandes estadios) todo el conjunto de sus frustraciones y tensiones violentas por lo que se tergiversa y se prostituye la noble esencia de un deporte recio pero noble, contundente pero dinámico y atractivo...

¹⁴⁸ Se advierte aquí la influencia, o al menos la asombrosa coincidencia, con aquel sentimiento nietzschiano de la náusea ante la limitación humana derivada de aquella dramática situación por la que un alma llena de aspiraciones de transcendencia se encuentra limitada dentro de un cuerpo abocado a tantos condicionamientos del orden material. Sólo el arte, en expresión de Nietzsche redime y libera de ese decrepito y frustrante sentimiento. Por ello mismo, tanto en mayor dimensión se pierde el sentido de la vida cuanto más se desvincula a la persona de su necesaria conexión al ámbito transcendente que se posibilita desde la contemplación artística...

En un ambiente de este tipo parece hasta casi contraproducente mostrar un cierto grado de inteligencia y una cultivada cultura de manera que, quien no muestra pedantería, (pero tampoco inhibición de manifestarlas), parece como si violentara el ambiente “democrático” general...

LA CONFUSIÓN DE LOS CONCEPTOS SOBRE LOS DIVERSOS VALORES

En vez de “implicarse de una manera crítica y polemista con la actualidad” sobre las cuestiones artísticas se espera que determinados “artistas” de la vanguardia se adelanten a la opinión y sean ellos los que polemiquen y cubran de retórica superficial, el vacío de contenido y de sentido de sus obras. Naturalmente, es inútil esperar la crítica polemista de un público que, desde diversos cauces, ha sido privado de una educación integral en valores éticos, morales y estéticos y que confunde¹⁴⁹ con una facilidad pasmosa los aspectos de:

- formación con información,
- autoestima con egoísmo,
- orgullo con soberbia,
- ambición con envidia,
- orden con sumisión,
- igualdad con igualitarismo,
- legalidad con legitimidad¹⁵⁰,
- valentía con provocación,

¹⁴⁹ Platón describe, drástica pero admirablemente en *La República* (pág. 301) el nefasto efecto de todo este tipo de confusiones cuando indica que:

Después de haber purgado a su modo y creado este vacío en el alma del desgraciado joven, que se ve sitiado de esta manera, suponen que lo inician en los más grandes misterios, y para ello introducen en su alma, con numeroso acompañamiento, ricamente adornadas y con coronas sobre la cabeza, la insolencia, la anarquía, el libertinaje y la desvergüenza, de los que hacen mil elogios, encubriendo su fealdad con los nombres más preciosos: la insolencia, con el de la cultura; la anarquía, con el de la libertad; el libertinaje, con el de magnificencia; la desvergüenza, con el de valor. ¿No es de esta manera como un joven, acostumbrado desde la infancia a no satisfacer otros deseos que los necesarios, pasa al estado no sé si de libertad o de esclavitud, en el que se deja dominar por una infinidad de deseos superfluos y perniciosos?

¹⁵⁰ Por supuesto, el valor de la legitimidad está muy por encima del de la legalidad puesto que, bien estamos considerando constantemente, en los sorprendentes y convulsos cambios de regímenes políticos, que aquello que un día es de plena legalidad (y hasta digno de notorio mérito) pasa al día siguiente, con vertiginosa celeridad, a ser delito, según el cambio de color que se haya producido políticamente...

- gallardía con insolencia,
- arrepentimiento con remordimiento,
- democracia con dictadura despótica mayoritaria,
- libertad con libre albedrío y hasta con libertinaje.

Cualquier problema social, desde los de menor importancia hasta los de descomunal magnitud, no acontece sólo desde el directo efecto la acción coercitiva del “iluminado” de turno sino, más bien, por el poderoso apoyo de la masa, bien en el sentido de un fervor irracional y gregario o, en otro sentido, como efecto de la cobarde inhibición ante sectas o grupos minoritarios pero bien organizados.

La masa “democrática” impone, desde la dictadura del igualitarismo (cuando no desde la tiranía de la zafiedad) el criterio de que desde un título “legal” se tiene derecho a todo; no importa la “legitimidad” del nivel intelectual adquirido después de la carrera. En todo caso importa ser “fichado”¹⁵¹ por un político hábil y lograr que la propaganda oficial venga a cubrir con artificiosa celeridad las enormes lagunas culturales que no se han cubierto anteriormente con tenacidad y constancia.

Precisamente la ética, la moral, el derecho, la estética... y tantos otros valores substanciales se someten en su legalidad a la tiranía del refrendo mayoritario, más que a la legitimidad del profundo y racional criterio. El caso contradictorio se produce, no obstante, cuando ese mismo conjunto de gente rechaza “democráticamente” las cacofonías y los rayajos de determinados “artistas” promocionados precisamente por políticos democráticos. Políticos y “artistas” del “romper con todo” se revelan entonces furibundos contra la “incomprensión” (más bien, sólo radical indiferencia en la mayoría de los casos) manifestada hacia sus obras y se quejan entonces de que “no se les entiende” O sea, el voto y las urnas sólo son válidos y “entendidos” si aupán al poder a determinadas personas; en cambio, si la opinión de estos mismos votantes no es válida según el caso¹⁵² si, desde la libre conciencia, se rechazan las zafiedades... Constatamos

¹⁵¹ Pero ocurre muchas veces que este “fichaje” sólo importa al político como reclamo..., más que por otras cosas; de ahí que este tipo de artistas e intelectuales, aunque sean de mediano nivel, acaban por desengañarse muy pronto al detectar que es más el provecho interesado que de ellos saca el político que el que aquellos (desde ese combalache) obtienen desde sus dádivas y prebendas...

¹⁵² Ciertos grupos de supuestos intelectuales se imponen, recíproca y mutuamente, la mitra de la intelectualidad, de espaldas a la aprobación del plebiscito general (entre el que también se incluyen muchas veces, aunque de manera anónima, los auténticos intelectuales, delezados muchas veces desde la política oficial). Como resultado de ello se establece entonces un contubernio por el que el pseudo-intelectual recibe constantes subvenciones del político *snoob* que se ha aupado al poder desde una relativa legalidad democrática. Pero se da la enorme contradicción de que esa parte del erario público que nutre la

así que aquel despotismo que en otros tiempos ejercían los poderosos sobre la sociedad ha pasado ahora a manifestarse opresivamente desde la dictadura de las mayorías por la que éstas intentan imponer a toda costa la tiranía de la vulgaridad a la aristocracia de la intelectualidad. También aquí conviene y es necesario acopiar aquella expresión poética¹⁵³ de Francisco de Quevedo:

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Invitar a la corrección, a la rectificación y a la elevación idealista..., esa debe ser la ética misión del artista; en ella debe participar junto al filósofo, el pedagogo y el moralista.

Es innoble e inicuo doblegarse a satisfacer el manipulado o pervertido gusto de la masa y ceder torpemente ante la inercia de un arte contestatario, desgastado, anodino y agostado desde la asfixia de su propia incoherencia.

Aunque la postura profética de interpelar las conciencias siempre resultará dura e ingrata, no debe el artista renunciar a ella, so pena de desorientarse también él y perder en el bosque de la confusión hasta el más tenue destello que propaga e irradia el luminoso faro de la tradición ético-estética.

No es lícito para el artista que, desde un mal entendido democratismo, contribuya con el político *snoob* a que se dé al pueblo el “circo” incoherente y trasnochado de una música que ni siquiera cumple la prosaica función del pasatiempo sino que incluso ha trocado la chabacana simpleza de esta función por la crispación y el aburrimiento, embadurnados con la pintura de la modernidad.

Incluso no es lícito satisfacer a la propia mayoría rebelada en forma de masa, sino que más bien tiene el arte que afrontar la arriesgada tarea, (cada vez más ardua), de reeducarla en la medida de su competencia puesto que..., si la mayoría se ha desbocado frenéticamente hacia una dirección desorbitada y, por ello mismo persiste en demandar lo pernicioso... ¿es justo y lícito ofrecérselo, sólo por el hecho de ser mayoría...?

QUIJOTE, I, xlviii

subvención de destina a cubrir la obra que, al propio tiempo, es frontalmente rechazada por el gran público.

¹⁵³ Aunque esta estrofa aparece como segundo terceto de la *Epístola satírica y censoria* es sin duda el centro neurálgico de la misma.

—Otros las componen tan sin mirar lo que hacen que después de representadas tienen necesidad los recitantes de huirse y ausentarse, temerosos de ser castigados. [...] Y todos estos inconvenientes cesarían, y aun otros muchos más que no digo, con que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se presentasen.

Cervantes muestra aquí un fuerte alegato contra la irresponsabilidad de ciertas obras teatrales. Pero el caso es que esta irresponsabilidad se extiende también a los diferentes ámbitos de la creatividad artística y, en ellos, también en la música. Establecer analogías con la ligereza de la composición musical de ciertas obras sinfónicas y operísticas (entre ellas, algunas de las óperas españolas contemporáneas...).

Con la expresión de “una persona inteligente y discreta” se hace referencia implícita al compromiso del constante estudio. Desde este compromiso se atiende inmediatamente al concepto superior de la interdisciplinariedad, esto es, al compromiso de ensanchar constantemente el área del saber, a modo de círculos concéntricos que parten y se extienden desde la propia especialidad, de esta manera:

- El primer principio del compromiso intelectual consiste en profundizar al máximo en la especialidad correspondiente, procurando ser en ella un notable representante.
- Tras ello, en un segundo círculo concéntrico, debe producirse una expansión sobre las áreas del saber más próximas o concomitantes respecto a la propia especialidad; en ello consiste el hecho de reafirmar la base cultural propia.
- Después de esto continuarán expandiéndose varios círculos concéntricos extendidos hacia diversas áreas del saber. En definitiva, aun teniendo cada una de ellas su propia especificidad, todas hallan al fin una amplia intersección en la que se abrazan y entreveran muchas de sus analogías.

Poco después se indica lo siguiente:

—...enriqueciendo nuestra lengua del agradable y precioso tesoro de la elocuencia, dando ocasión que los libros viejos se oscureciesen a la luz de los nuevos que saliesen.

Cabe aquí establecer algunas consideraciones sobre la expresión lingüística por cuanto que ésta no es ya sólo un componente substancial en sí mismo, como base del arte literario, sino que a su vez, desde la imbricación de la ética-estética, contribuye a la formación moral y cultural de la persona humana. Por otra parte, el efecto de la literatura es la substancial base como complemento del discurso musical en aquellas

obras corales, sinfónico-corales y del teatro lírico. Por ello mismo, sólo considerando la parte estética, es de gran importancia el esmero que constantemente se debe observar sobre el lenguaje. Aquella misma confusión y ligereza con la que se degrada en la actualidad la música en todos sus niveles (como efecto de una defectuosa formación humanística) parece también directamente correlacionada con la que, al propio tiempo, se manifiesta también sobre la expresión lingüística.

Bien está que paulatinamente se vaya forzando la flexión¹⁵⁴ verbal de un conjunto de palabras que sólo rigen en principio desde la categoría morfológica del verbo, del sustantivo o del adjetivo. Este forzamiento de la flexión ha supuesto precisamente el esplendente desarrollo en la lengua castellana confiriéndole una extraordinaria riqueza y enormes posibilidades para la expresión. Pero el problema estriba en que constantemente se acude a un tipo de recurso que no constituye un forzamiento de la flexión sino más bien un descarado atropello lingüístico al recurrir a palabras incoherentes como “hingunear”, “oscarizado¹⁵⁵” y cosas parecidas que tienen difícil justificación, especialmente en un idioma de tan amplísimo léxico y tan maravillosas posibilidades como el nuestro.

El Evangelio de San Juan se refiere a la Palabra¹⁵⁶ como aspecto de substancial importancia al indicar que: “Todo llegó a ser por medio de ella; y sin ella nada se hizo de cuanto fue hecho”.

Esta expresión es de fundamental categoría puesto que mediante ella se establece una íntima vinculación entre el fenómeno de la voluntad y el concepto que de él se tiene, de manera abstracta y figurada, en imágenes pero que se canalizan todas ellas

¹⁵⁴ De hecho, en algunas de las expresiones a las que recurrimos se muestra (aunque conscientemente) ese tipo de forzamiento flexivo puesto que se sitúa ya, de manera consciente, en la frontera de lo sancionado y admitido por la Real Academia de la Lengua; no obstante, en nuestro caso, al no considerarse como licencias excesivamente abusivas ni malsonantes, nos permitimos acopiarlas para facilitar la expresión de unas referencias conceptuales dentro del específico panorama léxico del mundo de la interrelación entre literatura y música. Las posibilidades lingüísticas hay que expandirlas desde la flexión de su terminología básica. No obstante, esa expansión hacia un campo más amplio de neologismos debe intentar supeditarse siempre a una estricta lógica. En todo caso, antes de acopiar un neologismo inédito, se debe atender a su verdadera necesidad y, además, procurar detectar la posible existencia de determinadas palabras que (previamente admitidas) cumplen sobradamente la exigencia de la necesidad expresiva en cada caso.

¹⁵⁵ Además de expresiones tan absurdas como el decir que: “la culpa de esta borrasca la tiene el anticiclón que...” o, “la ley no contempla la disposición de...” y otras del mismo “estilo”...

¹⁵⁶ Indistintamente se hace referencia en los Evangelios a la “Palabra” o al “Verbo” como directa figura simbólica de Cristo en tanto que su misión profética consistió esencialmente en manifestar, mediante inequívocas expresiones léxicas, la Revelación del plan de Dios y su proyecto para la convivencia armónica y pacífica y, en consecuencia, la salvación humana.

hacia unos conceptos léxicos y éstos, a su vez, se alinean en una lógica decursividad¹⁵⁷ para poder ser explicitados.

CORRELACION ENTRE EL CONCEPTO LÉXICO Y LA MÚSICA

En un autor como Cervantes en quien se muestra tan constante recurrencia entre literatura y música, no se puede soslayar la interacción básica entre el concepto léxico y su inserción en las diversas unidades del discurso sonoro, musical. Por otra parte conviene también recordar que cada vez es más firme la teoría sobre el hecho de que el canto y el habla fue una misma cosa en los remotos tiempos en que se inició el proceso evolutivo cultural del hombre.

El canto es la sublimación del acto lingüístico propiamente comunicativo. Notemos que, cuando una persona suplica, se enfada, exige..., es decir, cuando se manifiesta lingüísticamente de manera distinta a la corriente, produce de manera espontánea e instintiva una marcada enfatización de la voz. La dimensión intervalística entre las sílabas tónicas y átonas se amplía entonces considerablemente; se mantienen por mayor margen de tiempo las desinencias cadenciales de las distintas palabras, sobre todo, en el final absoluto de cada frase...

Estas diversas situaciones o estados anímicos son un directo efecto de la emotividad de la persona y, en función de éstos el acto lingüístico se realiza de manera ya muy próxima a lo que esencialmente viene a ser el canto: la exaltación y sublimación del lenguaje humano.

En un mítico pasado, cuando el hombre estaba todavía en estado de naturaleza, música y palabra constituían un nexo indivisible, y el hombre podía expresar sus pasiones y sentimientos del modo más completo. Dicho de otra manera, en su origen las lenguas estaban acentuadas¹⁵⁸ musicalmente¹⁵⁹; fue un desafortunado efecto de la

¹⁵⁷ Kant, en su *Crítica sobre la razón pura*, ob. cit., pág. 213, indica lo siguiente:

Todo conocimiento empírico supone la síntesis de lo diverso operada por la imaginación, la cual es siempre sucesiva, es decir, que en ella (la imaginación) están siempre las representaciones unas después de otras.

¹⁵⁸ Precisamente han quedado como elementos vertebradores del proceso sintáctico musical todo aquel conjunto de acentos sobre los que, desde los remotos tiempos, se erigía la comunicación lingüística humana. Aquellos mismos acentos vertebran pues los distintos miembros de la frase musical y sus períodos que permiten su articulación desde una compleja disposición de diversos ritmos y acentos sobre los que se encarnan los tejidos melódicos (a la manera analógico-metafórica en que sobre la estructura ósea se encarna el complejo anatómico de nervios y de músculos).

civilización el hecho de que las lenguas hayan quedado desprovistas de su melodiosidad original y resultaban por ello sólo aptas para expresar razonamientos lógicos... Por otra parte, los sonidos musicales que en otros tiempos constituían el acento del lenguaje y representaban su causa vital han quedado aislados y empobrecidos en su capacidad expresiva.

El canto melódico reconstruye, en cambio, esa unidad. De hecho al principio, según Rousseau¹⁶⁰:

No había otra música que la melódica, ni otra melodía que el sonido musicado de la palabra. Los acentos formaban el canto; las cantidades formaban el ritmo, y se hablaba tanto mediante los sonidos como por medio del ritmo y las articulaciones de las voces.

Ciertamente, este proceso de disociación de este binomio: concepto mental—imagen acústica o, dicho de otra manera, entre la semántica—musicalidad, se acentuó con el paso del tiempo.

No pretendemos deducir desde todo ello que incluso en la remota antigüedad no existiese, de hecho, algún tipo de canto bien caracterizado, por oposición al acto lingüístico corriente, aunque también este último comportase de manera intrínseca, cierta musicalidad... En la antigüedad, a semejanza de lo que aún ocurre en algunos pueblos existentes en nuestros días¹⁶¹, el canto era el modo de manifestación de la tribu en los momentos solemnes: sacrificios a los dioses protectores, actos funerarios, ceremonias nupciales, celebración de victorias guerreras, etc. Para todo ello se requería la acción lingüística magnificada mediante el canto. Lógicamente, si el momento era solemne, debía también corresponderse mediante un tipo “solemne” en la comunicación, de manera que se superase para la ocasión el mero y rutinario acto de la expresión puramente conceptual. Con todo ello vemos pues que se muestra el canto como el efecto de una reacción psicológica de patente y objetiva naturalidad.

¹⁵⁹ Reminiscencias de esto pueden constatarse actualmente escuchando aquellas lenguas directamente herederas de las clásicas, como el griego y el italiano. Incluso también sobre las lenguas hispanas se aprecia cierta musicalidad, especialmente en el habla de Galicia, Cataluña y, sobre todo, de las islas Canarias...

¹⁶⁰ Fue autor de diversas obras especulativas de notable importancia (entre ellas, el *Discurso sobre las ciencias y las artes*) que tratan sobre los principios de la actividad cultural del hombre en “estado de naturaleza” (u “*homme sauvage*” en su particular expresión) y toda una compleja problemática que ese mismo desarrollo cultural origina, precisamente por la obligada acción de la convivencia social con otros hombres.

¹⁶¹ En el centro de África, Amazonas..., cuyo estado de civilización es paralelo al de nuestros antepasados del neolítico.

Dentro de un eje de relaciones (que ciertamente precisarían un profundo y específico estudio), es aquí oportuno plantearse diversas cuestiones que parten desde el mismo hecho de la relación lingüística en sus diferentes niveles:

- ❑ El ser humano articula sus pensamientos precisamente sobre conceptos léxicos.
- ❑ A su vez, el progreso cultural (e incluso, parece ser que, hasta la propia evolución antropológica) ha marchado indefectiblemente acompañada por el propio progreso lingüístico.
- ❑ Al propio tiempo cabe también considerar que, regularmente, se da un paritario y cualitativo equilibrio entre el desarrollo lingüístico y la propia vida cultural de cada sociedad.

Teniendo todas estas premisas en consideración cabría actualizar la pregunta del propio Platón cuando inquiere, de manera inversa, hasta qué punto influyen en las relaciones de la vida social los distintos grados hermenéuticos de la comunicación y, derivadamente sobre ello mismo, cómo afecta a la vida social la actividad artística, en nuestro caso, literaria y musical, en sus diferentes niveles cualitativos...

DEGRADACIÓN DEL LENGUAJE

También procede preguntarse si esa misma degradación del lenguaje no será quizá el correlato paralelo del menoscabo sobre la dimensión humanística de la música en un mundo que soslaya el sentimiento, abocado como está a un sentido hedonista, prosaico y materialista que se pretende enmascarar de manera eufémica con la excusa de lo “práctico”.

Conviene meditar sobre esto las consideraciones de Winston Manrique, quien incide¹⁶² sobre “la cultura de un mundo que primero siente y luego piensa”.

Esa confusión y libertinaje existente en el lenguaje parece ser el correlato de aquella misma confusión y libertinaje que se da también sobre la música al soslayar su importancia como factor substancial que ordena y arbitra el componente emotivo del hombre.

¹⁶² Publicado el suplemento *Babelia* del periódico *El País* del 8-sept.-2001, pág. 24 en el artículo *Sim temor a la belleza*, en el que se hace referencia a la obra de Harold Bloom titulada *El canon occidental*.

Esta ligereza en soslayar la norma se detecta también constantemente en el lenguaje. Por ejemplo, en el Telediario de las 15 horas de la 1ª cadena de TV.E se decía lo siguiente:

“La culpa de todo esto la tiene la maestra del colegio...”

Con ello no se estaba achacando a la maestra algún tipo de negligencia o tropelía en su acción pedagógica; más bien todo lo contrario. Con esta expresión, (efectuada no en términos irónicos, sarcásticos o metafóricos, sino reales y claramente denotativos), la locutora se estaba refiriendo al entusiasmo con que un grupo de unas 30 niñas (vestidas todas ellas de “*meninas*”) habían acudido desde Sevilla al Museo de El Prado de Madrid para homenajear a su paisano, el inmortal pintor Velázquez... Bien claro está que la locutora debió haber dicho. “El mérito de todo esto...”

Si cada cual habla como le viene en gana obliga por ello mismo al contertulio a un sobreesfuerzo mental puesto que si estas torpes expresiones no encajan con la norma y sobre ésta se dirige el proceso mental (en tanto que el pensamiento, en su mayor parte, se articula sobre conceptos léxicos dispuestos lógicamente) se obliga al oyente a detener el proceso de escucha para pensar qué se habrá querido decir realmente con aquella rara expresión que no encaja con la lógica¹⁶³ que debe conducir el discurso en el diálogo...

Incluso aplicando una correcta lógica en el uso del lenguaje es muy difícil que podamos traducir con mediana regularidad la complejidad del pensamiento. Efectivamente, si tenemos en cuenta lo que afirma¹⁶⁴ Bertrand Russell entendemos el esmero que conviene tener en el uso del lenguaje: “El lenguaje ordinario carece de palabras que expresen exactamente y de un modo natural lo que queremos expresar”

Con la deleznação de la norma lingüística¹⁶⁵ se ocasiona un grave problema al pensamiento y a la lógica y complejísima estructuración que éste efectúa sobre el

¹⁶³ En la Parte III de una de sus importantes obras (*Escritos básicos. 1903-1959*; ob. cit., págs. 153 a 203) Bertrand Russell insiste en la importancia de la lógica aplicada al discurso lingüístico que, como bien sabemos, establece una intersección común con las matemáticas. .

¹⁶⁴ Bertrand Russell; idem., pág. 267.

¹⁶⁵ También aquí se manifiesta *La rebelión de las masas*. Desde su despótica dictadura se invierten muchos de los términos cualitativos.

En épocas anteriores era lo bueno lo que se seguía desde un dogma respetado, afirmado y acrisolado con el tiempo. Pero el imperativo de la comodidad y el hedonismo que exige la masa alcanza sorprendentemente hasta el propio ámbito lingüístico. Poder expresarse bien requiere un constante esfuerzo, un “Limpiar, fijar y dar esplendor” particular y continuo para poder enmarcarse en el contexto de la norma cualitativa. Pero el esfuerzo que ello supone se rechaza frontalmente; más aún, se encuentra como un cierto tipo de atractivo en el hecho de oponer una especie de contra-sistema lingüístico que encuentra ciertos puntos de máxima inflexión, por ejemplo, en la forma en que se autodenominan muchos conjuntos musicales que son presentados como “estrellas” para innumerables ejércitos de “*fans*”.

conjunto complejo de sensaciones, ideas, y recuerdos puesto que todos ellos se apoyan sobre conceptos¹⁶⁶ léxicos que, cuanto más claros e inequívocos son, tanto más contribuyen, desde el consenso, a la fluidez del pensamiento y, por ende, a la comunicación oral desde el lenguaje.

Es más que probable que el lenguaje se haya desarrollado al propio ritmo de la evolución biológica humana. De la misma manera que los animales, (que, por medio de un sistema elemental, se comunican entre sí). También los homínidos, desde la inauguración de la superior etapa racional, debieron emplear un sucinto elenco de medios y recursos comunicativos elementales que se irían desarrollando gradual y cualitativamente. Durante las posteriores etapas fue mostrando el lenguaje claros estadios tanto de avance como incluso de retroceso durante la historia¹⁶⁷ en que se evidencian, de manera alternativa, signos de brillo y de oscuridad que se corresponden paralelamente con las propias etapas¹⁶⁸ de esplendor o de declive cultural.

La música es una sublimación del lenguaje, especialmente en el caso de que se funden y simbiotizan ambos en una misma acción expresiva del canto en sus muy variadas manifestaciones. Por ello mismo cabe pensar que la música haya tenido un desarrollo muy próximo al de la lingüística y haya participado, por ello mismo, de los mismos altibajos, según el correspondiente momento cultural.

La literatura es la manifestación sublimada de la lengua, especialmente cuando aquélla se alza al deleitable nivel poético. Aunque literatura y música poseen una

¹⁶⁶ Aunque también sobre imágenes gráficas que, precisamente, contribuyen de manera decisiva a que el pensamiento adopte simultáneamente una amplia gama de información, a modo de ancho mapa.

¹⁶⁷ Estos procesos de avance y retroceso han sido constantes y ha contribuido directamente a conferirles mayor complejidad aquel tipo de desmembración que inexorablemente se manifiesta sobre cada una de las lenguas, especialmente cuando se han extendido sobre inmensas áreas en cuyas partes se manifiestan claras muestra de diferenciación varietal. Con ellos se cumple la teoría de Ferdinand de Saussure por la que la lengua conlleva en sí misma el propio germen de la desmembración. Esto, en realidad, no es otra cosa que el fiel y analógico reflejo de la dispersión de los caracteres biológicos de la familia según se va bifurcando ésta en las sucesivas generaciones.

En todas las épocas se han dado momentos de alto nivel lingüístico y de esplendorosa calidad literaria. Para el caso conviene recordar la alta calidad literaria del fragmento bíblico del *Libro de Ester* que, con el nombre de “*Edicto de rehabilitación*”, fue publicado por orden del rey Asuero (conocido también por Jerjes e incluso por Artajerjes) en favor de los judíos. Las traducciones sobre esta parte bíblica son unas más afortunadas que otras pero, en cualquier caso, desde todas ellas se detecta el altísimo grado de calidad que debió poseer el documento en su primigenia originalidad (puesto que es bien sabido que toda lengua, al ser traducida, pierde buena parte de su valor expresivo originario).

¹⁶⁸ Además del nivel cualitativo de esta época (citado caso del *Libro de Ester*) conviene tener en cuenta el alto nivel lingüístico del *Siglo de Pericles*, y el de la época transicional grecorromana y, en otro sentido, opuesto o diferente, el de la decadencia de Roma, el desmembramiento del latín durante la alta Edad Media, el Renacimiento, la normalización lingüística de los siglos XVI-XVII, etc.

enorme cantidad de aspectos analógicos es precisamente en la dimensión poética de la literatura con la que la música establece el más íntimo y directo correlato.

Sobre el lineal y continuado progreso cultural de las ciencias y de las artes han aparecido, (de manera absolutamente independizada), personas sobresalientes que en cualquiera de las correspondientes actividades son justamente reconocidos como genios.

Tanto por el efecto del natural progreso como por el notable empuje con que impele la cultura la acción estimulante de los genios¹⁶⁹, es indudable que en los tres últimos siglos se ha acelerado paulatinamente el progreso cualitativo. También sobre la música hay que convenir que se ha producido (apoyada sobre el enorme emporio de belleza gestado y acumulado durante los anteriores siglos) una doble y esplendente coronación de todo un multisecular proceso. La primera de estas “coronaciones” se produce especialmente con la obra de J.S. Bach y G.F. Händel y la segunda mediante las diversas asombrosas aportaciones de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

La literatura también ha conocido puntos culminantes de esplendorosa “coronación” siendo muy sobresaliente el que se dio con Cervantes-Shakespeare y también aquella otra justamente de entre los siglos XIX-XX.

Después de tanto esplendor en las manifestaciones artísticas, (de manera especial sobre el magnífico relieve que se produce con la confluencia de literatura-música en el marco maravilloso de la ópera), resulta que toda esa esplendorosa herencia se cuestiona de manera estúpidamente gratuita por la acción de ciertos “iluminados” vanguardistas, que al confundir la esplendorosa libertad con el fatuo, veleidoso y caprichoso libertinaje, (desde unas trasnochadas posturas contestatarias), intentan

¹⁶⁹ Precisamente de “genial” cabe considerar el progreso que se ha operado (aunque, en este caso, como producto mancomunado de un proceso de “suma y sigue” en un tipo de investigación de tan profunda complejidad técnica) sobre la informática cuyas maravillosas e insospechadas aplicaciones comienzan ya a vislumbrarse. Precisamente a principios de marzo del 2004 se dio la noticia de la creación en España de un gigantesco “supra-computador” (según se ha dado en denominarlo) que sólo tiene un antecedente parecido en el Japón en cuanto a su magnitud. En el caso español tendrá este gigantesco ordenador (construido por **IBM** desde el apoyo investigador de la U. Politécnica de Barcelona) el equivalente aproximado de la suma de 18.000 ordenadores modernos (de los de uso normal). Desde su asombrosa potencia (más los perfeccionamientos que, sobre la marcha, se le vayan incorporando) podrá efectuar acciones de organización de datos que podríamos comparar analógicamente sobre la de aquellos potentísimos microscopios, pudiendo, por ello mismo, realizar diversas prospecciones, por ejemplo, sobre las causas sísmicas (anticipándose con ello a mostrar las magnitudes de sus probables efectos, incluso mucho antes de que éstos se produzcan); podrá estudiar con detallada precisión la secuencia genética individualizada de cada persona e incluso (en un futuro ya inminente) dictaminar el tipo y la manera de sustituir, con rigurosa precisión, las células causantes de determinadas dolencias o deficiencias, etc.

romper radicalmente con la fabulosa herencia de todo tipo de arte, tanto de la plástica como también de la literatura y la música.

PÉRDIDA DE LA ORIENTACIÓN ÉTICA EN LA LITERATURA

El grave problema es que todo esto no atañe exclusivamente a este tipo de desorientadas directrices estéticas sino que, derivando directamente de todo ello, se produce un efecto negativo sobre la sociedad ya que, aunque la pléyade de vanguardistas contestatarios no reparen en la importante dimensión pedagógica¹⁷⁰ del arte, ciertamente ésta existe y se manifiesta derivadamente de manera indisociable sobre el conjunto de la sociedad. Por ello, si las muestras de las directrices artísticas¹⁷¹ que se proponen, se auspician y subvencionan, (por cierto, con asombrosa ligereza desde la oficialidad política) están erradas, su subsiguiente efecto pernicioso sobre la sociedad es de una dimensión incalculable y sus nocivos efectos no tardan en manifestarse sobre ella.

¿Pero es que acaso se puede romper irresponsablemente con la herencia lingüística y literaria gratuitamente cuando está suficientemente demostrado que han evolucionado, desde el más remoto pasado, junto al propio conocimiento humano...? ¿Es que no se tiene en cuenta que hasta los propios esquemas mentales son típicamente lingüísticos y éstos, al propio tiempo, reclaman la expresión musical en el cenit¹⁷² de la expresividad como una auténtica necesidad de comunicación emotiva...?

¹⁷⁰ Ocurre a su vez que la necesaria sensibilidad para captar esa dimensión pedagógica de la música difícilmente puede obtenerse fuera de un compromiso de interdisciplinariedad que exige ineludiblemente la propia naturaleza de la música. Es cierto que se da en ciertos grupos vanguardistas un leve compromiso interdisciplinar; pero también es mucha casualidad el que precisamente entre los compositores vanguardistas abunda el grupo de los que han entendido la interdisciplinariedad complementando los estudios musicales con los del Derecho. En principio no tenemos nada contra la carrera de Leyes, (por la que sentimos una rendida admiración y un gran respeto); pero también es justo reconocer que entre todas las disciplinas universitarias es la que, precisamente, guarda el menor grado de intersección cultural con la música. A la música le conviene el apoyo especialmente de la Filosofía, de la Filología, la Historia del Arte, la Arquitectura, incluso las Ciencias Matemáticas y la Física y, por supuesto, el apoyo complementario de la Informática.

¹⁷¹ Someter el arte al capricho contestatario es mutilarlo gravemente en sus más vitales aspectos y uno de ellos es el educativo que, de una manera u otra, para bien o para mal, revierte directamente sobre la sociedad.

¹⁷² Ciertos genios de la literatura universal, y entre ellos Cervantes especialmente, recurren a la ambientación musical (dentro de su narrativa y también en su obra poemática) para poder así mejor expresar momentos sublimes de especial encanto o de esplendorosa majestuosidad pero también, en ciertos casos, de acerbo dolor...

Aquella misma pérdida que acusa la música en cuanto a su relación de *mimesis* de la naturaleza¹⁷³ y de expresión estética de la espiritualidad interior¹⁷⁴ se aprecia también, de manera análoga, en las artes plásticas y en las diversas manifestaciones de la literatura; por ello mismo, el literato Vincenzo Consolo expresa¹⁷⁵ que:

La literatura ha dejado de ser percibida como algo capaz de influir en el mundo. Se han roto las correspondencias tradicionales entre el lenguaje y el mundo. De ahí el fracaso de la literatura y la fractura de la sociedad de masas con todo lo que no sea entretenimiento¹⁷⁶. [...] Mientras que la historia se dedica a los grandes acontecimientos, sólo la literatura puede dar cuenta fiel de la realidad, encuadrando a los personajes en su contexto. Sólo la literatura puede restituir una verdad total sin ser totalitaria. La historiografía se detiene sólo en hechos públicos, mientras que la literatura es una historia privada que se detiene en las ideas —tan contradictorias— o en los sentimientos —tan resbaladizos—. [...] Todos hemos perdido la patria¹⁷⁷, el lugar de la memoria¹⁷⁸. Una de las consecuencias de la vida

¹⁷³ En un punto extremo, se inserta la concepción de Pitágoras por la que el mundo se regía, de manera analógica, por los propios principios de la acústica musical. En su caso la música, (más allá de ser *mimesis* de la naturaleza), se manifestaba desde una consideración a la inversa, por la que el cosmos era una *mimesis* de la propia música. Las extraordinarias relaciones numéricas que Pitágoras descubrió, (precisamente sobre las vibraciones de una cuerda sonora puesta en tensión), lo indujeron a pensar que la verdad última de la estructura del propio universo cósmico residía, a su vez, en estas mismas razones de proporción. Verdaderamente, Pitágoras creyó que se había hallado en todo aquello la clave que abría la puerta de las inexploradas regiones del universo y su sutil armonía...

¹⁷⁴ Esta es la posición de Sócrates respecto a la música puesto que su criterio era el de que “la filosofía era la música suprema”. Con ello pretendía significar la constante lógica y la estricta coherencia a la que la propia música estaba obligada para poder ser tal música. Por ello mismo indica Nietzsche que:

En Sócrates se materializó uno de los aspectos de lo helénico, aquella claridad apolínea, sin mezcla de nada extraño: él aparece cual un rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la ciencia, que asimismo debía nacer en Grecia. (*El nacimiento de la tragedia*, pág. 224, ob.cit.).

¹⁷⁵ En la entrevista concedida a Javier Rodríguez par el *ABC Cultural* del 3-3-2202, págs. 14-15.

¹⁷⁶ O sea, “entretenimiento” como renuncia y negación a pensar ya que:

- El hecho de pensar supone un esfuerzo constante puesto que la actividad mental es, desde luego, mucho más meritoria que la física, no ya por efecto de su relativo valor sino, simple y escuetamente, como mero esfuerzo.
- En un segundo estamento tenemos que el hecho de pensar supone adquirir un compromiso intelectual y, derivadamente una actitud ético-estética comprometida.
- Pero ocurre que el concepto teórico debe corresponderse con la praxis pues, de lo contrario, la filosofía que pretenda reducirse a su mero plano teórico nace ya muerta, aparte de no tener sentido en su manifestación (aunque ésta pueda incluso tener significado).

¹⁷⁷ La patria, como sinónimo substancial de ese lugar central de la memoria es la directa referencia a aquel lugar donde el hombre puede reencontrarse con sus auténticas raíces, con las peculiaridades que lo han determinado y desde las que efectúa su aportación a la sociedad. Esta es la idea básica para el auténtico equilibrio emocional del hombre en tanto que puede referir mediante conceptos literarios su entorno, su circunstancia, en relación directa a su base cultural. Al propio tiempo, *la verdadera patria [cultural] del hombre es su infancia*, en indicación de Rainer M^o Rilke.

¹⁷⁸ Es importante considerar la importancia de la memoria para que sobre ella pueda tomar sentido el nivel de la apreciación de la obra musical. No obstante, conviene aquí establecer una especie de correlato entre ese tipo de actividad memorística con aquel otro tipo de “memoria” histórica que, obviamente, sólo puede acopiarse desde el estudio sistemático de las épocas antecedentes, pero no ya sólo en sus aspectos

moderna es que la memoria es continuamente borrada. El pasado se vuelve escandaloso y paralizante. Estamos obligados a vivir en un infinito presente en el que no podemos siquiera imaginar el futuro. Esa precariedad es el signo de nuestro tiempo. De la destrucción de la memoria se deriva la destrucción de la literatura, de la poesía. [...] Nunca han existido los paraísos perdidos, pero existía al menos una centralidad, la de lo humano. Incluso en medio de la pobreza y la ignorancia, había un alma, una continuidad en la transmisión de cierta sabiduría y de cierta conciencia. [...] El pasado se vuelve escandaloso porque de él no se puede obtener provecho material¹⁷⁹. Sólo es aprovechable para la literatura, cuya mera existencia se convierte en un escándalo, en algo que hay que ocultar y que borrar, como el dolor o la muerte¹⁸⁰, que son otras de las cosas que nuestra sociedad busca camuflar sistemáticamente.

El valor formativo de la literatura se ha desvirtuado notablemente puesto que, en vez de predominar la literatura clásica (aquella que siempre posee una radiante y lozana¹⁸¹ juventud porque se acrisolada en los sólidos valores morales, especialmente en casos paradigmáticos como el de Cervantes), lo que priva ahora es el *best-seller* (que envejece¹⁸² en cuestión de pocos meses...). Se ha pasado de ofrecer lo mejor a imponer lo más solicitado. Y por esta vía, lo más solicitado se supedita a la condición de la relación del gusto de la masa con los intereses del editor. El libro se convierte en famoso desde la elección de unos miembros del jurado “convenientemente escogidos” por el editor. Por otro lado se procura ante todo el contento de la masa. Si la masa no da la talla y no llega a alcanzar el listón, la solución es tirar del listón hacia abajo todo lo que haga falta¹⁸³. Pero a esta acción sigue otra más deleznable (con el agravante componente farisaico añadido) de proclamar que si tal tipo de literatura es la más leída,

teóricos sino mediante el compromiso práctico y la superación de los tipos de composición que se daba en ellas mismas.

¹⁷⁹ Se vuelve aquí a “poner el dedo en llaga” al indicar la primacía que en esta época adquiere lo material sobre unos valores espirituales que parece como si estuvieran sobre el dramático e inminente riesgo de diluirse.

¹⁸⁰ Hasta en ciertas maneras de depravada vestimenta (en que se recurre a plasmar sobre la camiseta palabras como “muerte”, “sepultura”, “entierro”, etc.) se aprecia el efecto de soslayar estas verdades tan ciertas para pretender mostrarlas ilusamente como una mera ficción, como algo irreal que hay que negar públicamente; hasta ahí llega la irresponsable estupidez y la insensata desfachatez...

¹⁸¹ Constantemente nos estamos refiriendo a los grandes filósofos de la antigüedad (Confucio, Pitágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles... precisamente porque su filosofía parece aquilatarse aún con el paso del tiempo, adquiriendo así un precioso y añadido valor desde su lozana y eterna vigencia...

¹⁸² Tan pronto deja de apoyarse con aquellas campañas publicitarias a las que se dedica un enorme porcentaje, casi parejo en algunos casos al de su propia edición...

¹⁸³ Precisamente para cubrir la mayor finalidad que es la de lograr unas extensas tiradas y, a ser posible, unas constantes reediciones. Por ello, el que opta a esos famosos concursos de “literatura” está más pendiente de que su libro impacte sobre el nivel medio de la sociedad mucho más que de conferirle una profunda calidad o una orientación didáctica, ética o estética.

por algo será... (dando con ello a entender que ese “algo” se ajusta al sinónimo de calidad).

Entendida así la literatura no es de extrañar el cúmulo de perniciosas consecuencias, tanto de fondo (desde la nula intencionalidad didáctica y formativa) como de forma (con uso infamante y bárbaro de las adjetivaciones, desproporción en las metáforas y las analogías, alteración de la lógica sintáctica y un sinfín de otras calamidades lingüísticas...). Pero, sobre todo, lo más dañado (y dañado para la sociedad) es el sentido que se confiere a este tipo de literatura a la que también se acude insensatamente para la elaboración de determinados libretos de ciertas óperas de la actualidad.

Julián Marías muestra¹⁸⁴ las siguientes consideraciones:

La falta de responsabilidad, de respeto a la palabra, es de capital importancia y contribuye en inmensa proporción a que el mundo sea peligroso, inquietante, acaso inhabitable.[...] Nada es más necesario que un saneamiento de la convivencia, y ésta se funde en lo que se dice, en la palabra pública, que es en nuestros días el envoltorio de nuestras vidas. Vivimos en un ámbito dominado por la expresión, por la palabra difundida de mil modos con la cual hay que contar la integridad de cada día y todos los días; el origen de casi todos los aciertos y de los males es el grado de reconocimiento y manifestación de lo que las cosas son, y más aún de las personas. El curso de la mentira es el peligro más grave del siglo que está empezando. Y digo esto porque su comienzo ha coincidido con un desbordamiento deliberado y bien organizado de la mentira. Hay que enfrentarle una afirmación enérgica de la verdad; no basta con darla por supuesta, con confiar en su evidencia, en su carácter constructivo y su posibilidad de edificación.

La música está también directamente inmersa en el fenómeno de la comunicación y, por tanto, padece los mismos males; en cierto modo es un lenguaje magnificado cuyo verdadero sentido se alcanza también mediante la difusión.

Pero esa difusión debería suponer el establecimiento de un ámbito social que se apoyara en una estricta coherencia para que sea posible la intelección dentro de un mismo código.

La tergiversación de la función comunicativa de la música se muestra tanto más contraria a esa relación social cuanto más se aparta de la coherencia y, en consecuencia, tanto más se adentra en los particularismos y en los oscuros vericuetos reduccionistas.

La mentira también existe en la música cuando su finalidad es de dudosa moralidad o, al menos, de cuestionable conveniencia cultural. Por otra parte se agrava especialmente su efecto cuando para justificar a posteriori lo injustificable, se busca la

¹⁸⁴ En su artículo *La palabra pública*, insertado en el *ABC* del 13-6-2002, pág.3.

alianza de una demagogia confusa, incoherente y capciosa. Con ello se atenta también contra aquella misma finalidad ético-estética de la literatura e incluso se recurre a modificar no sólo la esencia de su sentido sino los significados más denotativos y evidentes, domeñando despóticamente el lenguaje con la añadida y absurda pedantería de quien se cree ilustrado cuando, en realidad lo que se muestra es un despotismo ilustrado, tiránico y soberbio, que sólo se sostiene en muchos casos al enclenque amparo de la política oficial del momento.

QUIJOTE, I, L

¿Y que, apenas el caballero no ha acabado de oír la voz temerosa [...] se halla entre unos floridos campos, con quien los Elíseos no tienen que ver en ninguna cosa? Allí le parece que el cielo es más transparente, y que el sol luce con claridad más nueva; ofrécese a los ojos una apacible floresta de tan verdes y frondosos árboles compuesta, que alegra a la vista su verdura, y entretiene los oídos el dulce y no aprendido canto de los pequeños, infinitos y pintados pajarillos que por los intrincados ramos van cruzando.

Poco después, en el subsiguiente y amplio contexto del *QUIJOTE*, I, Li, se hace referencia a estos mismos componentes del *locus amoenus*. No obstante, aquí se manifiestan también y, en todo caso, se intuyen los componentes primordiales y esenciales del *locus amoenus*: cielo transparente, apacible floresta de las arboledas y el canto de los pájaros. No se efectúa alusión alguna sobre el agua, base esencial para que prospere todo aquel fastuoso verdor coronado deleitablemente por la preciosa policromía de las flores. Meramente se indica la expresión de que “se halla entre unos floridos campos”.

[...] ¿qué, verle servir todas las doncellas, guardando un maravilloso silencio?

El valor del silencio es de una extrema importancia en el ámbito musical. Efectivamente, muy especialmente en la música se manifiesta el silencio como un valor básico. Hasta tal punto es de capital importancia el silencio en el ámbito musical que podría compararse como la blanca tela extendida de aquel lienzo que se tensa sobre el bastidor del cuadro. Su inmaculada blancura es condición indispensable¹⁸⁵ para que el

¹⁸⁵ Desde luego, enormemente más deseable que aquellos casos en que, por marcado efecto de penuria del orden crematístico, se tiene que reutilizar lienzos usados anteriormente, pintando sobre ellos nuevas imágenes, distintos paisajes o bodegones. Es el caso del llamado recurso del palimpsesto que se daba tanto en la reutilización de antiguos pergaminos como, también según indicamos, de lienzos ya pintados con anterioridad.

pintor efectúe sobre ella sus artísticos trazos, dispuestos inicialmente desde equilibradas estructuras y recubiertos paulatinamente mediante deleitables cromatismos. Salvo el caso de la ineludible recurrencia al palimpsesto, el pintor prefiere actuar sobre un lienzo immaculado. Cualquier borrón que exista previamente sobre él, automáticamente entorpece su acción artística, lo mismo que el ruido precedente no permite el pertinente inicio ni el adecuado desarrollo del concierto musical con plenas condiciones de necesario decoro.

Por todo ello se muestra el silencio como condición indispensable, absolutamente inexcusable, no sólo para el inicio sino para la adecuada audición de todo el concierto musical. Y ya, dentro de los contenidos de la propia obra, es de capital importancia en un nivel de deleitable previsión estética y de enorme complejidad técnica, el oportuno silencio dispuesto en muy diversos tipos en determinados puntos y contextos de la obra. Verdaderamente el silencio es un valiosísimo e indispensable recurso desde el que se posibilita la enorme riqueza del contraste dentro del discurso diacrónico de la obra musical.

– ¿Cuál será oír la música que en tanto que come suena, sin saberse quién la canta ni dónde suena?

Cervantes se refiere aquí probablemente al tipo de música de fondo que tiene una función de relleno, meramente de ambientación y entretenimiento circunstancial y que, por ello mismo, se utiliza y se la denomina como “música de fondo”. Este tipo de música, de utilidad accesoria, cumple también su particular función empleándose tanto para la amena distracción en las comidas de ciertos restaurantes, relajada ambientación en los grandes almacenes y complejos comerciales o placentera distracción en determinados trenes y autobuses de largo trayecto...

QUIJOTE, I, Li

–Añadiósele a estas arrogancias ser un poco músico y tocar una guitarra a lo rasgado, de manera que decían algunos que la hacía hablar; pero no pararon aquí sus gracias, que también la tenía de poeta, y así, de cada niñería que pasaba en el pueblo, componía un romance de legua y media de escritura.

Se indica aquí ciertos grados de diletancia con las expresiones de “ser un poco músico y tocar una guitarra a lo rasgado”. Cabe ver en ello aquel tipo de acción

diletante que causa una profunda impresión al vulgo que, en su precario nivel cultural, admira aquellas sencillas habilidades al tiempo que es incapaz de apreciar una buena interpretación de una pieza clásica a la guitarra por parte de un acreditado concertista. El vulgo admira lo que le es más próximo a su precaria y elemental cultura..., por ello suele decir admiradamente de los músicos diletantes que “hacen hablar la guitarra”. Por eso admiran, como cosa singular, la elemental habilidad de unos procedimientos que apenas superan el constante rasgueo sobre un sucinto elenco de acordes que, desde luego, precisan el empleo de la cejilla cuando se tiene que acomodar el acompañamiento a un tipo de voz diferente.

En cuanto a la expresión “componía un romance de legua y media de escritura” cabe resaltar la carencia absoluta de capacidad de síntesis, lo cual es claro indicativo de un rudimentario nivel intelectual toda vez que de una escasa cultura.

Poco después se añade:

–Anselmo y yo nos concertamos de dejar la aldea y venirnos a este valle, donde él, apacentando una gran cantidad de ovejas suyas propias¹⁸⁶, y yo un numeroso rebaño de cabras, también mías, pasamos la vida entre los árboles, dando vado a nuestras pasiones, o cantando juntos alabanzas o vituperios de la hermosa Leandra, o suspirando solos y a solas comunicando con el Cielo nuestras querellas.

Aunque de manera muy sintética, aparecen aquí manifestadas, de manera subintelecta, las esencias del *locus amoenus*, la del *aurea mediocritas* y el *beatus ille* de Horacio y Virgilio.

Aunque no se hace clara alusión, se sobreentienden como de manera implícita, los componentes básicos y substanciales del *locus amoenus*: agua, arboledas, flores y canto de los pájaros, meramente con la expresión “pasamos la vida entre los árboles”.

Ciertamente el campo es el marco necesario donde se formaliza y desarrolla el núcleo de la doctrina virgiliano-horaciana del “*locus amoenus*”. La naturaleza es el esplendoroso ámbito donde el hombre recobra¹⁸⁷ su más armónica relación con el medio ambiente.

¹⁸⁶ Se usa aquí, de manera directa, la palabra latina con sus dos erres, “*proprio*”.

¹⁸⁷ Para el caso es indispensable citar en este contexto el magnífico poema sinfónico *Los Preludios* de F. Liszt. Esta tensión pasional a que se refiere Schopenhauer se objetiva y agudiza especialmente con el *Allegro tempestuoso* (que aquí, paradójicamente, en contra de su aparente referencia naturalística, meteorológica, más bien evoca, tanto desde nuestra apreciación subjetiva como desde las propias *Meditaciones poéticas* de Lamartine, la “tormenta” psicológica, anímica, del espíritu en los diversos avatares que acontecen durante la vida...). La tensión se agudiza en algunos momentos de la vida y conduce a un dramático paroxismo frente al cual parece que va a flaquear el ánimo y a derrumbarse la voluntad humana (c.8 a 12 de la letra F). Pero justamente allí se yergue decidida aquella indómita

La paz del espíritu se propicia mediante la íntima fusión del hombre con la naturaleza. Como en tantas otras cosas, es la vuelta a la naturaleza¹⁸⁸, a la proverbial *mediocritas*¹⁸⁹, la que siempre orienta y reconduce al ser humano hacia la resolución de la base del problema (o, al mesón, a su racional control), particularmente del tipo emotivo y sentimental.

—Entre estos disparatados, el que muestra que menos y más juicio tiene es mi competidor Anselmo, el cual, teniendo tantas otras cosas de que quejarse, sólo se queja de ausencia; y al son de un rabel, que admirablemente toca, con versos donde muestra su buen entendimiento, cantando se queja.

Es muy indicativa la expresión de “mostrar su buen entendimiento”. Precisamente en este punto se manifiesta el componente apolíneo aunque en contraposición entre lo dionisiaco, precisamente manifestado anteriormente cuando se indica “menos y más juicio” esto es, el libre vuelo del sentimiento (manifestado en la sonoridad supra-

“voluntad de ser” (entendida aquí precisamente en su plena acepción y “significación” nietzschiana). El alma humana, desde ese profundo impeler que la proyecta hacia su destino superior (c.13 de la letra F) se levanta y presenta valiente combate ante la adversidad. Posiblemente su gallarda actitud le acarree heridas; pero ahí está la madre naturaleza (*Allegretto pastorale*) que, desde el ámbito virgiliano-horaciano del “*locus amoenus*”, restañará y curará las heridas del guerrero para que éste pueda reasumir con renovado ánimo el compromiso vital a que le impele el alto destino del ser humano...

¹⁸⁸ Magistralmente indicada por Virgilio en sus proverbiales obras, especialmente en las *Bucólicas* y las *Geórgicas*.

¹⁸⁹ Referirse a la naturalidad supone apelar también implícitamente al concepto clásico de la *aurea mediocritas* por la que se reivindica también para la música (al igual que para la filosofía, la literatura, etc.) aquel equilibrado espíritu recuperado en el Renacimiento. Naturalmente hay que entender la expresión *mediocritas* desde su acepción clásica por la que, obviamente, no refleja nuestro desemantizado concepto moderno de mediocridad, o sea, de vulgaridad, sino más bien el aristotélico y virtuoso término medio de la naturalidad y la sencillez. A su vez conviene recordar que la sencillez, como sinónimo de claridad y equilibrio, era un valor sumamente apreciado en todas las manifestaciones de la estética helénica.

La *mediocritas* era el esencial punto de partida por el que Virgilio y Horacio readoptando a su vez el arcaico concepto helénico del epicureismo, pensaban que el hombre sólo puede conseguir la felicidad mediante la sabia ponderación del placer y del dominio de sí mismo. Con ello se ampliaba también su mensaje de equilibrio armónico de la persona extendiéndolo al *beatus ille* y al *locus amoenus*, esto es, la tranquila existencia del hombre en la casa campestre, apartado de las tensiones, intrigas y zozobras de la vida mundanal, social o política de la ciudad. Precisamente en el *locus amoenus*, esto es, en el conjunto bucólico de los elementos de agua—vegetación—conjunción animal (animales domésticos y en libertad), todo ello con el complemento del color natural. Todo ello facilita el fascinante contacto y la contemplación de la naturaleza, desde el sencillo deleite del color de las flores hasta la magnificencia en la contemplación de las solemnes iridiscencias de un idílico crepúsculo...

Este esclarecido mensaje reencontró un amplísimo eco en el admirable ambiente intelectual español de los *Siglos de Oro*, poderosamente influenciado (desde el ascetismo y la severidad de la *Contrarreforma*) por la reciedumbre que se consideraba indispensablemente aparejada al logro de las elevadas aspiraciones del imperio español de aquella época. Como consecuencia de todo ello apareció una esplendente floración de literatos que rivalizaron cualitativamente en la composición de las epístolas horacianas (especie de composiciones de aspecto mixto, bucólico-moralista, sobre largas poesías formuladas en tercetos endecasílabos concatenados) y entre cuyos autores cabe destacar especialmente a Diego de Mendoza, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, Arias Montano entre tantos otros...

conceptual del rabel) que, no obstante, es domeñado por una expresión poética que concreta y canaliza los conceptos léxicos desde la poesía.

QUIJOTE, I, Lii

En resolución, estando todos en regocijo y fiesta, sino los dos aporreantes que se carpían, oyeron el son de una trompeta, tan triste que les hizo volver los rostros hacia donde les pareció que sonaba; pero el que más se alborotó de oírle fue don Quijote, el cual, aunque estaba debajo del cabrero, hartó contra su voluntad y más que medianamente molido, le dijo:

—Hermano demonio, que no es posible que dejes de serlo, pues que has tenido valor y fuerzas para sujetar las mías; ruégote que hagamos treguas, no más de por una hora; porque el doloroso son de aquella trompeta que a nuestros oídos llega me parece que a alguna nueva aventura me llama. [...]

[...] don Quijote se puso en pie, volviendo asimismo el rostro adonde el son se oía, y vio a deshora que por un recuesto bajaban muchos hombres vestidos de blanco, a modo de disciplinantes. [...]

Una imagen que traían cubierta de luto fuese alguna principal señora. [...] Aquella señora que llevan sobre la peana es la imagen benditísima de la Virgen sin mancha. [...].

Los primeros que se detuvieron fueron los que la imagen llevaban; y uno de los cuatro clérigos que cantaban las letanías¹⁹⁰, viendo la extraña catadura de don Quijote,...

Se reincide aquí en la indicación sobre la trompeta. Se trata de un antiquísimo instrumento con referencias inequívocas en varias culturas de la antigüedad. No es nuestra pretensión, como tampoco en el caso de los demás y muy diversos instrumentos musicales que se citan en la *Obras completas* cervantinas, atender y averiguar el grado técnico-mecánico de su construcción. En todo caso cabe indicar que las trompetas de aquella época y su nivel interpretativo debían ser muy rudimentarios. Ya se ha indicado anteriormente, en *QUIJOTE, I*, xviii, que se incorporaron los pistones a la trompeta muy a finales del siglo XVIII. Hasta entonces era mínimas las diferencias entre la trompeta, la corneta, el clarín, etc. En todo caso, la expresión “el son de una trompeta, tan triste” denota ya la posibilidad de la facultad expresiva en determinados músicos de aquella época que, aun dentro de la marcada rusticidad y elementalidad técnico-mecánica de este instrumento en aquella época, eran ya capaces de diferenciar distintos grados de carácter expresivo desde la interpretación con este instrumento.

Aparece después una explícita referencia sobre los “disciplinantes”. Parece ser que fue San Vicente Ferrer¹⁹¹ un significativo representante, como personaje sobresaliente y

¹⁹⁰ En la versión de Florencio Sevilla y Antonio Rey se ha transcrito como “*ledanías*” pero se aclara y puntualiza esto mismo con su correspondiente pie de página.

¹⁹¹ Nacido en la ciudad de Valencia el año 1350 y muerto en la Bretaña francesa, en la ciudad de Vannes en 1415.

singular en diversos aspectos¹⁹², dentro de aquel convulso siglo XIV cuyo inmenso conjunto de diversas calamidades abocaba a la directa consideración del *Apocalipsis*¹⁹³ de San Juan. San Vicente Ferrer acopió una amplia preparación académica: lógica, filosofía y teología; posteriormente ejerció la docencia universitaria y tras ello emprendió la predicación por diversos puntos de Europa, pero especialmente en España y Francia; en estas predicaciones impelía constantemente a la penitencia disciplinante. Parece ser que se distinguió en aspectos tan dispares como la brillante oratoria en sus sermones (orientados desde la idea apocalíptica), una singular y sorprendente dimensión taumatúrgica y la estricta severidad de la vertiente disciplinante dentro de su orden de frailes dominicos.

Cervantes parece evocar aquí, en el contexto de este capítulo, claras reminiscencias de aquel convulso siglo XIV, caracterizado por tan diversas y variadas calamidades de todo tipo puesto que en él se presentaban todas las terribles y típicas características que se describen en el *Apocalipsis* de San Juan. Todo ello influyó decisiva y poderosamente en la mentalidad de San Vicente Ferrer quien soslayó y abandonó todas sus asombrosas vertientes: intelectuales, académicas y políticas, para

¹⁹² En su enorme versatilidad cabe indicar que sobresalen en este personaje aspectos muy dispares: amplia preparación académica ya que, siendo licenciado en teología y en lógica y doctor en filosofía, llegó incluso a impartir conferencias en la mahometana ciudad de Granada, (en épocas de especial calma y tolerancia). Se distinguió en la predicación por amplias zonas de Europa, en la sorprendente taumaturgia, en el severo ascetismo disciplinante, en diversas responsabilidades políticas, con especial importancia en su participación en el compromiso de Caspe. En esta histórica y decisiva cuestión, junto a otros dos compromisarios, decidió la sucesión en la corona de Aragón. En este amplio reino (con enorme extensión territorial en el siglo XIV, más propia de un imperio) quedó vacante su sede real con la muerte sin herederos de Martín I en 1410. Reunidos en Caspe San Vicente Ferrer (representante por Valencia) con otros dos compromisarios (representantes respectivamente de Cataluña y de Aragón), tras largas deliberaciones, superando y sobrellevando diversas e intensas presiones de los poderosos pretendientes, al fin decidieron elegir en 1412 a Fernando de Antequera, rey de Castilla-León, como rey de Aragón, frente a las tremendas pretensiones de Jaime de Urgell, Alfonso de Gandía, Luís de Calabria y Federico de Luna. Otro encargo de trascendental importancia para San Vicente Ferrer fue el que intentara convencer al Papa Benedicto XIII, Pedro de Luna, para que abdicara de su papado para poder así solucionar el cisma católico de Occidente; pero, por más que lo intentó, no tuvo éxito en este empeño el ilustre dominico valenciano ya que el Papa Luna, pertrechado en su castillo de Peñíscola, jamás renunció a su jerarquía pontificia puesto que la consideraba completamente legítima.

Todas estas consideraciones evidencian que este dominico valenciano era, verdaderamente, un personaje singular y de especial relieve en la convulsa Europa del siglo XIV.

¹⁹³ Efectivamente, desde el *Apocalipsis* 14, 6-7, de San Juan toma San Vicente Ferrer su especial lema (*Time Deum et date illum honorem*), obtenido de aquel contexto en que se indica:

Y vi otro ángel volando al cenit, que tenía un evangelio eterno para evangelizar a los que están asentados en la tierra, de toda nación, tribu, lengua y pueblo, diciendo con poderosa voz: “Temed a Dios y dadle gloria, porque ha llegado la hora de su juicio”.

centrarse exclusivamente en un tipo de predicación penitencial¹⁹⁴ que se basaba en la idea de la inminencia del juicio final.

Toda la compleja suma de desastres meteorológicos, revueltas sociales y políticas, pestes y guerras del siglo XIV se trocó, paradójicamente, más que en una profunda crisis de decadencia, en una insospechada e insólita revitalización que alumbró el crecimiento y el desarrollo de una nueva sociedad. Efectivamente, a pesar de tantas y de tan variadas calamidades, más aun, desde dentro de ellas mismas, las voluntariosas gentes de este siglo intuyeron, en medio de tanta zozobra, la inminente aparición de un orden nuevo, un modo más dinámico y decoroso de vida dentro de una ansiada y renovadora modernidad. El dinamismo, la férrea voluntad de estas gentes las proyectó (cual ave fénix que renace de entre sus propias cenizas) hacia un mundo nuevo y superior que intuyeron clarivamente pero que, sobre todo, supieron forjar desde el terrible dolor mediante el ilusionado denuedo, el titánico esfuerzo y la férrea disciplina del trabajo.

Habrían de ser fundamentales los factores esenciales para la revitalización filosófica, humanística y artística de esta época y que produjeron enormes cambios en este siglo XIV, superponiéndose a una notable acumulación de desdichas y fatalidades que cabría cifrarlos o describirlos como respuesta vital en diversos aspectos socio-económicos, dimensión política, concepción del tiempo y del espacio, innovación del saber y las sorprendentes novedades lingüísticas y artísticas.

El poder civil ya no es considerado como una concesión divina, conferida a su vez por una instancia religiosa superior sino como una exigencia natural de una propia autonomía. De esta manera el poder civil se desvincula y emancipa del control eclesiástico. Así pues, el poder civil no deriva de una instancia sacra sino de la propia esencia de la ley natural. Sobre este aspecto es muy significativa la expresión de Felipe IV, “*Le Bel*”, al exteriorizar aquella lapidaria frase: “*Rex imperator in regno suo*”.

Guillermo de Ockam¹⁹⁵ contrapone la tesis platónica de que la idea no puede aceptarse como el referente de todas las cosas sino que (según el pensamiento aristotélico) cada cosa es modelo de sí misma. El Arquitecto Divino no hace las cosas

¹⁹⁴ Particularmente en diversas zonas del Reino de Valencia se tiene constancia fehaciente de la fundación penitencial de la *Cofradía de la Purísima Sang de Jesu-Christ* en diversas localidades de aquellas comarcas, entre ellas en la villa de Nules, Onda y Vila-real.

¹⁹⁵ Guillermo de Ockam establece un notable giro desde el plano filosófico al rechazar el mundo platónico de las ideas mantenidas hasta entonces por la reincorporación que sobre esta arcaica tesis helénica realizara San Agustín. No obstante, muestra un oportuno “tacto” al no enfrentarse directamente con el filósofo de Tagaste sino concisamente con el mismísimo aunque arcaico y distante Platón.

desde un modelo superior, esto es, desde un plano ideal, sino que cada cosa se crea desde su propio plano particular.

Todo este tipo de convulsiones¹⁹⁶ muestran también el directo reflejo en la literatura. Por ello mismo aparecen tendencias tan dispares y contrastantes en su dimensión ético-estética como la de Dante Alighieri (1265-1321) Giovanni Boccaccio (1313-75) y Francesco Petrarca (1304-74) especialmente.

Todos estos diversos aspectos vienen a demostrar que, efectivamente, el siglo XIV anticipa la imagen moderna de una Europa pluralista. Desde esta “modernidad”¹⁹⁷ se proyecta una nueva perspectiva cultural, se revisan y renuevan las antiguas tesis filosóficas¹⁹⁸ y se reestablece para las artes aquella maravillosa dimensión humanística.

Se hace referencia después a las “letanías”. Cabe indicar que existen sobre ellas muy diversos tipos, desde las *Letanías Lauretanas* que se recitan al término del Rosario a otros diversos tipos de letanías de distintos santos y para muy diversas ocasiones. En muchos casos estas letanías se cantan con una especie de salmodia floreada y en otros llegan a alcanzar un relativo interés musical, como en el caso de Nules (Castellón) en que se alternan las partes rezadas con partes cantadas dispuestas sobre una clara polifonía de dos y tres voces.

Por fin, las sucesivas alusiones (“Una imagen que traían cubierta de luto fuese alguna principal señora. [...] Aquella señora que llevan sobre la peana es la imagen benditísima de la Virgen sin mancilla”) nos dan pie para considerar que raramente aparece en procesión la imagen de la Virgen María sin que sea acompañada de algún tipo de fondo musical.

¹⁹⁶ Humberto Eco plasma todo ello en el marco escénico monacal, en su novela *El nombre de la rosa*. Esta novela fue llevada al cine pero en su desarrollo se alternan notables aciertos con tremendas y exageradas excentricidades de todo tipo. Entre los aciertos cabe destacar la ambientación meteorológica ya que durante toda la película está el cielo completamente encapotado de densísimas nubes, como dispuestas a descargar un enorme diluvio que fuera a lavar la faz de la tierra, fertilizándola en la oscura noche al propio tiempo que la dispone para el radiante amanecer del Renacimiento.

¹⁹⁷ A principios y durante todo este siglo se hace referencia a los “modernos” para designar a los seguidores de Guillermo de Ockam. Dante concibió el *Dolce stil nuovo* en oposición a las convenciones estéticas y amorosas provenzales; Philippe de Vitry, obispo de Meaux, dio a su tratado de polifonía el nombre de *Ars Nova*; en los Países Bajos la *Devotio Moderna* aspira ya a una espiritualidad más profunda y popular; el Giotto, a su vez, modernizó el arte pictórico, trocándolo de bizantino a latino, mediante una dinámica superación de aquellas rígidas y hieráticas figuras.

¹⁹⁸ Las obras *Un espejo lejano* de B.W. Touchman y la mencionada obra de *El nombre de la rosa* de Humberto Eco (reproducida en una espléndida realización cinematográfica) muestran con intenso dramatismo la enorme conmoción que supuso para muchas mentalidades la profunda revisión que durante el siglo XIV se efectuó sobre el legado de las antiguas tesis de la filosofía clásica y los dogmas de la patrística.

Toda una densa caterva de imágenes se nos muestra en la amplia geografía nacional española. En muchos casos alcanzan un extraordinario grado de belleza, tanto por su talla escultórica en sí misma como, de manera añadida, por los riquísimos y artísticos ropajes con que son cubiertas, con túnicas y mantos de magnificante esplendor.

“Una imagen cubierta de luto” evoca directamente a las distintas advocaciones de la Virgen en el terrible contexto histórico de la pasión y muerte de Cristo. La mayor parte de estas advocaciones se refieren a las Angustias, Dolores pero, muy especialmente a la Soledad.

Precisamente de la época de Felipe II es la imagen talar de la patrona de Nules (Castellón), la Virgen de la Soledad. En uno de los viajes de Felipe II por la región valenciana se alojó en el palacio de los marqueses de Nules¹⁹⁹. Dada la amistad personal del gran rey con el señor marqués y la convergencia sobre unos mismos sentimientos cristianos, le indicó a éste su gran devoción a la Virgen de la Soledad que veneraba en Madrid. Gratamente impresionado, el marqués solicitó al rey una imagen de este tipo. A tal efecto ordenó el rey la copia exacta de aquella imagen que, desde entonces, se venera fervorosamente en Nules.

En cuanto a la imagen talar de la Soledad cabe indicar que uno de sus orígenes radica precisamente en Arévalo puesto que allí existen todavía dos imágenes de la Virgen de las Angustias (también con traje talar) por cuya advocación sentía una profunda devoción la reina Isabel la Católica. Esta reina pasó buena parte de su infancia y juventud en esa villa castellana (muy próxima a Madrigal de las Altas Torres, su villa natal) y ante esas mismas imágenes (ubicadas en las iglesias de Santo Domingo y San Juan) pasaba largos ratos de oración (especialmente ante la Virgen de las Angustias, venerada de la iglesia de San Juan).

Cabe pensar que esta estética del traje talar cundió desde entonces en toda España y de esta manera se fueron recubriendo también imágenes antiguas (tanto románicas como góticas) y, sobre todo, las de nueva talla, como la Virgen de las Angustias de la recién conquistada Granada, en cuya ciudad tuvo a bien la reina Isabel impeler el culto a esa advocación tan estimada por ella. En definitiva, la imagen sufriente de la Virgen al pie de la cruz de su Hijo inspira (y prácticamente acapara) la mayor parte de este tipo de

¹⁹⁹ Nules es una de las nueve cabezas de partido judicial de la provincia de Castellón. Pero también es, efectivamente, desde la época feudal, cabeza de un marquesado que engloba a su jurisdicción las poblaciones vecinas de la Vila-vella, Moncófar y Mascarell.

imágenes talares; de hecho, en toda España hay amplia representación de este tipo de imágenes con amplias vestimentas talares, pero muy especialmente en Andalucía. Para el caso se inserta aquí la aludida imagen de la Virgen de la Soledad que legó a la villa de Nules la ferviente devoción del gran rey Felipe II.



Figura 1.5. Imagen de la Virgen de la Soledad, legada a Nules por Felipe II.

CAPÍTULO 2

QUIJOTE II

QUIJOTE, II, i

Cervantes, a medias entre la perentoria necesidad de reivindicar la legítima autoría del *Quijote* frente a la intromisión de Alonso Fernández de Avellaneda y, también, porque el Caballero de la Triste Figura¹ demandaba mayor extensión para sus hazañas, lo cierto es que con ello se confiere una enorme complejidad a la genial obra, sin que por ello mengue su genial nivel ni su íntimo sentido de unidad; más aún, se puede afirmar que la obra se enriquece progresivamente hasta abocar en su especial final.

—Esa Angélica —respondió don Quijote—, señor cura, fue una doncella distraída, andariega y algo antojadiza, y tan lleno dejó el mundo de sus impertinencias como de la fama de su hermosura. [...] El gran cantor de su belleza, al famoso Ariosto, por no atreverse, o por no querer cantar lo que a esta señora le sucedió después de su ruin entrego, que no debieron ser cosas demasíadamente honestas, la dejó donde dijo:

Y como del Catay recibió el cetro,
quizá otro cantara con mejor plectro.

Y, sin duda, que esto fue como profecía; que los potros también se llaman vates, que quiere decir *adivinos*. Véase² esta verdad clara, porque después acá un famoso poeta andaluz lloró y cantó sus lágrimas, y otro famoso y único poeta castellano cantó su hermosura.

Aparece aquí una vez más, como otra entre tantas veces, el recurso de la expresión “cantar” como equivalencia de “expresar”, “proclamar”, “declamar”, “pregonar”... Precisamente la recurrencia en estos casos sobre la palabra “cantar” se efectúa desde la

¹ En realidad, trasunto directo del propio Cervantes, según hemos considerado anteriormente.

² En éste como en tantos otros casos en que aparecen antiguas palabras de aquella época (respetadas en la edición crítica de Florencio Sevilla y Antonio Rey, tal cual se muestran en las más primeras ediciones del *Quijote*) también nosotros nos limitamos a reproducirlas fielmente.

Desde una directriz crítica cabe apreciar y valorar, no obstante, el enorme avance que sobre primigenios intentos de normalización lingüística, se muestra en Cervantes. En todo caso, en la excelsa obra poética de San Juan de la Cruz (1542-1591) ya se aprecia un enorme grado de cualidad normática, muy por encima de aquellos usos tan precarios de la lengua que aparecen en la obra de Santa Teresa de Jesús.

clara intencionalidad de magnificar sobre la expresión hermenéutica los contenidos de aquello que se pretende expresar y que, al considerarlo de especial relieve, se siente la precisa necesidad de manifestarlo sobre esta recurrencia, a medias entre la analogía y la metáfora. En todo caso, desde esa recurrencia se pretende sugerir que lo que se expresa está por encima de la función prosaica del lenguaje.

Se muestran después diversas contraposiciones en las que se confrontan aspectos de belleza con otros de índole puramente ética:

- Hermosura de cuerpo de unos frente a la hermosura de alma de otros.
- Belleza de cuerpo de unos frente a la belleza intelectual de otros.

QUIJOTE, II, iii

—Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple. La historia es como cosa sagrada; porque ha de ser verdadera, y donde está la verdad, está Dios, en cuanto a verdad; pero, no obstante esto, hay algunos que así componen y arrojan libros de sí como si fuesen buñuelos.

Con la expresión “la del bobo” se intenta indicar que se requiere una gran capacidad intelectual para idear la creación artística, bien como ficción teatral, como obra plástica o como composición musical. Por cierto, está adecuadamente empleada la expresión de “simple” referida a alguien de escasa capacidad intelectual; en cambio, en la modernidad se suele usar esta misma expresión como equivalencia de sencillo cuando, en todo caso, la sencillez indica claridad de concepto y síntesis del mismo. En todo caso, claridad y síntesis, como compendio de sencillez, son factores altamente positivos.

Parece ser que el problema de la petulancia es común a todas las épocas. Ya se denunciaba en la Grecia clásica la incompetencia de los sofistas y sus desmedidas pretensiones en proporción a su reducida preparación. Pero este problema se reedita en todas las épocas. Por ello mismo se soslaya la temática seria: ética, histórica, filosófica, etc., para caer en argumentos banales y chabacanos de inconsistente retórica (cuando no plenos de procacidad o de desvergonzada inmoralidad). La incompetencia para la creatividad, aquella que no puede ser erigida sobre reconocida calidad, se ha pretendido, en muy diversas épocas, sustituir por la vulgar novedad, con el escuálido valor de

considerar lo nuevo *per se*. Esto mismo ya lo advirtió el propio San Pablo y por ello indicaba³ lo siguiente:

Lo condujeron al Areópago, diciendo: ¿Podemos saber qué doctrina nueva enseñas? Porque traes a nuestros oídos cosas extrañas. Y queremos saber qué significa [todo] eso. Pues los atenienses todos y los extranjeros que allí moran, en nada se ocupaban sino en decir o en oír novedades.

Ya se ha indicado anteriormente que Ortega y Gasset denuncia este hecho de la vulgarización cultural por la que todo el mundo se cree con derecho a crear pero muy pocos se sienten impelidos al compromiso de una formación intensa y constante. De ahí mismo parte aquella sentencia popular, que no vulgar, en la que se denuncia que:

Éste es como el maestro Cordones
que no sabe leer y da lecciones.

Sobre esta cuestión parece pertinente recurrir a las siguientes expresiones de Manuela Romo⁴:

¿A quién le apetece dedicar gran parte de su vida al estudio, a la investigación, a la producción en un campo concreto sin ceder al desánimo? ¿A quién le apetece plantearse una carrera —de obstáculos, por supuesto— sin descanso, con la expectativa de que quizá en un largo periodo, acaso 10 años, se haya dominado el campo y se pueda aportar algo... para redoblar después los esfuerzos y continuar así quién sabe cuántas décadas más?.

El grave problema de estos casos es que se aborda irresponsablemente la creatividad cuando se está en muy lejos de lograr siquiera un nivel cultural medio. El lamentable resultado de todo ello estriba en que se deleznan previamente tanto las leyes de la intelección como las de aquel componente de emotividad que debe revestir la obra artística.

En la actualidad, en el ámbito de la música, los cacofónicos se quejan de que “no se les entiende...” con lo cual no hacen sino manifestar una vez más la prepotencia e inaceptable soberbia de los instalados en la fútil moda y bajo el amparo de los políticos *snobs*. Efectivamente, al expresar que “no se les entiende...” están presuponiendo e indicando la supuesta incompetencia de quien no se doblega ante su dictatorial, tiránica y caprichosa manera de proceder, incomprensible por irresponsable y veleidosa. Desde

³ En los *Hechos de los Apóstoles*, 17, 19-21.

⁴ Manuela Romo: *Psicología de la creatividad*; Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1997, pág. 132.

ello se deduce que se creen superiores puesto que “*comprender es igualar*” y, por tanto, deducen que si no se les comprende es que no se está a su gran altura... En todo caso cabría suponer que, más bien, no se está a “su bajura” o incluso a su deleznable nivel de combalache y contubernio.

El problema estriba en que muchos de éstos manifiestan desde su actitud una “insuficiente comprensión de la diferencia entre distintos los tipos de conocimiento” según la indicación de Bertrand Russell⁵. Obviamente, no han entendido debidamente los peculiares planos de la actividad cerebral; al no comprender algo tan substancial, toda la actividad subsiguiente está falsamente cimentada y defectuosamente encauzada; y cuando más se proyectan en su actividad tanto en mayor medida se manifiesta su perniciosa inconveniencia. Conviene pues rectificar⁶ puesto que bien sabido es el saludable efecto del refrán al indicar que: “rectificar es de sabios...”. Pero más que rectificar, parece ser que cunde y se prolonga ese desbocado afán por lo nuevo y lo inédito. Y precisamente ello es una clara muestra de lo poco que conmueve su inteligencia emotiva todo aquel cúmulo de obras que, precisamente por la fuerte emotividad que suscitan, se han convertido en monumentos imperecederos de la cultura universal.

A las personas de un fuerte nivel intelectual cualquiera de esas obras puede embelesarlas profundamente y hasta obsesionarlas durante años..., incluso de por vida, y por ello mismo no se desea otra cosa que su más directa imitación...

Respecto a los que no experimentan esa misma emoción.. ¿qué cabe pensar de ellos...? ¿Es que su sensibilidad es más profunda y poderosa y, por tanto, más difícil de satisfacer...? ¿O es que hay que pensar que todas esas maravillosas obras no poseen la suficiente calidad artística ni la suficiente fuerza emotiva para lograr conmoverlos...? Si

⁵ Indicado en las págs. 427-29 por Bertrand Russell en su obra: *El conocimiento Humano*; traducc. de Néstor Mínguez; Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1977.

⁶ Una espléndida y proverbial muestra de esa sabia rectificación la ha ofrecido Penderecky recientemente con la composición de su obra *Las siete puertas de Jerusalén* (concluida y estrenada en la propia Ciudad Santa en 1998). Esta obra recupera los sólidos valores de la tradición y supera así la masiva adscripción disonántica que se mostraba en cambio en su *Pasión según San Lucas* cuya ausencia de unos diseños temáticos coherentes, carencia de equilibrio estructural más un tratamiento orquestal monótono y sin relieves, hunden la obra en unas sórdidas sonoridades que producen un constante aburrimiento y una crispada ansiedad hacia el deseo de que aquello acabe cuanto antes. Y no es que la obra no haya supuesto una profunda y atenta dedicación y hasta un minucioso y detallista trabajo de “laboratorio”. Pero el problema estriba, (como en la mayor parte de este tipo de obras), en un inadecuado planteamiento de los principios básicos intelectivos de la sensibilidad humana... Como los principios básicos son endeble e inconsistentes la obra ofrece siempre, en consecuencia, esa preocupante sensación de inminente e inevitable derrumbe...

esto es así... ¿Dónde están las obras que ellos presentan, aquellas que, alternativamente, que puedan ofrecer mayor calidad y que, por tanto, susciten una más intensa emoción...?

Llegados a este punto, únicamente cabe indicar que, puesto que renuncian a las propias leyes naturales de la intelección y, por tanto, a la coherencia y a la lógica... pueden ser muy libres para continuar haciendo lo que les plazca pero, al menos, debieran preguntarse si se puede llamar arte a sus actividades o sería más lógico y ético denominarlas de otra manera...

Al final de estos comentarios, nos unimos a la indicación de Cervantes cuando expresa que “bobo no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple”; en cambio, en muchos que quieren hacerse pasar por intelectuales o imponer desde el imperativo legal sus desorientadas cacofonías, se truecan los términos que aquí indica Cervantes. Por ello mismo se nos muestran muy próximos a la bobería cuando, desde una pedantería soberbia, pretendían aparecer como geniales...

QUIJOTE, II, xii

Refiriéndose a la amistad entre Rocinante y el rucio de Sancho se indica lo siguiente:

Se podía echar de ver, para universal admiración, cuán firme debió ser la amistad destos dos pacíficos animales, y para confusión de los hombres, que tan mal saben guardarse amistad los unos a los otros. Por esto se dijo:

	No hay amigo para amigo: las cañas se vuelven lanzas
y el otro cantó:	De amigo a amigo la chinche, etc.

Cervantes se refiere aquí a las cualidades de los animales que, aun sin tener desarrollado el tercer nivel intelectual, actúan siempre en armonía y concordancia con la naturaleza; en cambio, el hombre, que es la obra culminante de la naturaleza, la transgrede constantemente, empezando por traicionar el sublime valor de la amistad..., algo en lo que jamás degeneran los animales...

El pensamiento filosófico de todos los tiempos no ha hecho sino insistir en la conveniencia de la constante consideración de nuestra íntima adscripción y constante pertenencia a la naturaleza. Esta consideración no es solamente válida para la moral y la ética sino también para los diversos niveles de la estética, incluidas obviamente la literatura y la música. Los valores de la proporción, equilibrio, simetría, oposición de

contrarios, ponderación de los contrastes y, sobre todo, el dictamen de la expresión emotiva y coherente no puede jamás soslayarse, so pena de que la obra de arte pierda su identidad para convertirse con ello en otra cosa ajena a aquello que debe suscitar la manifestación del sentimiento y el consecuente goce racional desde el análisis.

El ser humano ha sido el más dotado⁷, el que más beneficio ha recibido⁸ de la naturaleza. Pero es también, a su vez, el que con mayor asiduidad (y en determinados casos con especial gravedad) suele quebrantar sus normas.

Cualquier animal actúa siempre en armonía⁹ con el medio. El hombre, en cambio, es capaz de infringir las sabias y equilibradas leyes naturalísticas e infligir al medio ambiente notables perjuicios.

El hombre no llega a razonar muchas veces que la naturaleza, sin su manipulación, ha sido muy capaz de producir seres que, por la propia superación de sus especies, han alcanzado el admirable nivel intelectual que les ha capacitado para medir el tiempo, evaluar los diversos fenómenos atmosféricos y atender a la complejidad de las leyes físicas del cosmos.

El ser humano¹⁰, en todas sus actividades, puede alcanzar tanto más equilibrio, coherencia y estabilidad cuanto más íntimamente actúe en armonía con la naturaleza, (que es tanto como decir, en sintonía directa con las propias capacidades intelectivas humanas). Si, por efecto de la admirable evolución el hombre ha llegado a alcanzar el supremo don del raciocinio que le permite evaluar hasta la propia naturaleza, ¿qué mejor que actuar en íntima sintonía con ésta, desarrollando al máximo sus capacidades

⁷ Entendiendo como el mayor don la capacidad intelectual que, ciertamente, también se da, aunque con relativa escala, en bastantes animales irracionales.

⁸ De entre los tres niveles intelectivos: sensitivo, sensible y conceptual, es este último el que mayormente caracteriza al hombre como ser racional. En el nivel sensible ya es menor la diferencia entre el hombre y los irracionales; en cambio en el nivel primario o sensitivo (aquel que acoge las vías de información desde los sentidos, vista, oído, olfato...) cualquier animal aventaja ampliamente al hombre. En todo caso, un factor esencial para el hombre es la capacidad prensil de la mano; sin ella y sin la capacidad habilidosa que desde ella se posibilita haría ya muchos milenios que la raza humana habría desaparecido de la faz de la tierra, víctima de cualquier animalejo...

⁹ Salvo algunos casos raramente excepcionales como, por ejemplo, el de aquel macho cérvido que, aun teniendo menor consistencia física que su rival, puede llegar a matar a éste porque aquél dispone de una defectuosa cornamenta con un saliente puntiagudo...; o como el caso del león que, antes de aparearse con la hembra mata a sus crías si éstas fueron engendradas por otro león.

¹⁰ La primitiva criatura prehumana estaba dotada de un sentido visual muy agudo, pero tuvo la necesidad de mirar en todas las direcciones y esto condujo paulatinamente a la adopción de la postura erecta; los miembros superiores quedaron libres y el cerebro se desarrolló a la par que se perfeccionaba la posición erecta del cuerpo y se habilitaba la acción prensil de la mano. Todo esto más los sucesivos cambios de alimentación y otras circunstancias contribuyeron paulatinamente a que el hombre adoptara unas constantes características de desarrollo. Pero para todo ello fue la mano el órgano decisivo.

intelectivas...? Si aceptamos que tanto en el nivel físico, biológico, ético-moral, etc., el hombre se siente tanto más equilibrado cuanto más se adecua y armoniza su acción con el medio natural, coincidiremos pues en que, también en el plano estético tanto mejor le irá al hombre cuanto más sintonice y mimetice sus actos desde la admiración y adscripción hacia la naturaleza.

El hombre, aun siendo naturaleza y resultar ser su “más preciosa joya”, su más valiosa criatura, se separó gradualmente de ella¹¹ pero no obstante, aunque opusiera a ésta su decidida voluntad creativa seguía siendo, aunque de manera especialmente privilegiada, una más de sus criaturas, su más perfecta “obra de arte”...

Ernst Fischer¹² indica que “Este proceso de separación planteó uno de los problemas más profundos de la existencia humana. Se puede hablar desde ello de la ‘doble naturaleza’ del hombre”. Por una parte pertenece a la naturaleza puesto que de ella ha surgido y sobre ella se posibilita su existencia. Pero por otra parte ha creado una “contra-naturaleza” (o, si se quiere, una “supra-naturaleza”). Con su trabajo (y, sobre todo, por efecto del acopio cualitativo de la herencia cultural multisecular) ha creado un nuevo tipo de realidad: una realidad sensible, empírica¹³ y, al propio tiempo, suprasensible y espiritual.

Como todos los organismos vivos, también el hombre es movido instintivamente por las diversas necesidades fisiológicas. Pero en tanto que es un ser superior racional, siente también unas necesidades del orden superior, anímicas, espirituales y estéticas.

La percepción visual estética o la capacidad de advertir visualmente un atributo particular añadido a otras cualidades del objeto, tales como la forma, el color y el movimiento, es algo que se desarrolló a lo largo de la longeva evolución de los seres humanos como una cualidad única, no compartida con ninguno de los grandes homínidos antecesores.

¹¹ Obviamente con ello surgió toda una enorme problemática considerada por J.J. Rousseau en el *Contrato social*. El hombre en estado de naturaleza (“*l’homme sauvage*”) se muestra desde un justo equilibrio entre razón y vida natural en una época que “*debió ser la más feliz y duradera*” de la existencia humana. Según Rousseau se trataba de una idílica vivencia, especie de Arcadia feliz, en que no existían cambios violentos y el hombre disfrutaba de un sentimiento de seguridad y estabilidad; puesto que los hombres no dependían unos de otros, les bastaban sus habilidades para elaborar sus propios instrumentos y ser, en gran medida, autosuficientes...

¹² Ernst Fischer: *La necesidad del arte*: traducc. de Jordi Solé-Tura, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1993, pág. 36.

¹³ No siempre ha sido esta realidad beneficiosa para el medio ambiente natural sino que se ha efectuado, por el contrario, en demasiadas ocasiones muy a costa del equilibrio ecológico.

El investigador Fernando Maestu¹⁴ explica¹⁵ que: “La percepción estética es la única cualidad exclusivamente humana y eso hace que su estudio sea muy importante porque hay muchas posibilidades de que se altere psicológicamente” Parece ser que esta percepción estética (observada en este estudio¹⁶ científico) se entrelaza íntimamente entre las funciones ejecutivas, esto es, permite e impele a tomar decisiones superiores en un sentido o en otro a partir de la apreciación que se opera desde la activación dinámica del lóbulo frontal del encéfalo humano.

Joan Brudieu¹⁷ traduce el problema de la relación humana y el deterioro del sublime valor de la amistad de esta graciosa manera, según se indica en la siguiente cuarteta:

L'amor y la magestat¹⁸
se tienen malas entrañas
y por hacer l'amistad
quieren jugar a las cañas

¹⁴ Investigador del centro de Magneto-encefalografía de la Universidad Complutense.

¹⁵ Dentro de la reseña titulada *Lo que nos hace humanos*, publicada en el apartado de Ciencia del periódico *Tribuna Complutense*, del 4 de mayo del 2004, pág. 14.

¹⁶ La revista *Proceedings of the National Academy of Sciences* invitó al equipo de este investigador español a publicar sus trabajos, lo que ha provocado una importante atención en los Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, etc., especialmente en los círculos científicos.

Un equipo del Reino Unido, interesado también en los procesos de la percepción estética, pretende unir su colaboración a la acción investigadora del Centro de Magneto-encefalografía puesto que esta moderna técnica todavía no existe en el Reino Unido. El equipo británico intenta llegar a conocer cómo procesan la información estética diferentes patologías psiquiátricas. Además de eso, también se quiere llegar a conocer “cómo procesan los pintores y si esta manera es diferente de los que no lo son”. Entre otros resultados se confía en poder determinar las bases de la hipótesis sobre el que las personas con una clara aptitud artística son quizá el siguiente paso de la evolución de la percepción estética.

¹⁷ Joan Brudieu (1520-91) aunque nacido en Limoges (Cataluña francesa) desarrolló la mayor parte de su actividad compositiva en Urgell y, por tanto, se le considera como un compositor de la escuela polifónica catalano-aragonesa. Es plenamente contemporáneo de Cervantes (1547-1616) y, por tanto, conoce perfectamente el hondo significado de este asunto. Por ello mismo lo muestra en un breve y desenvuelto poema sobre el que compuso esta bellísima obra polifónica para coro mixto. Es admirable la correspondencia que en él se muestra ya se entrelazan admirablemente el carácter desenfadado del texto poético y el tipo de música, vivaz, alegre y resuelta rítmicamente.

¹⁸ Precisamente la palabra “*magestat*”, empujada en vez de la variante castellana “majestad”, nos induce a pensar que tal vez esta obra polifónica pudo tener dos textos alternativos: castellano-aragonés y catalán. Efectivamente, la variante catalana, que nos atrevemos a indicar, se amolda perfectamente sobre la misma composición musical, de la siguiente manera:

*L'amor i la magestat
se tenen males entranyes
i per a fer l'amistat
volen jugar a les canyes.*

Además, cabe considerar el mantenimiento de las mismas desinencias sobre idénticos resultados en la rima consonántica.



Figura 2.1. *L'amor y la majestad*; canción de Joan de Brudieu (1520-1591).

La inteligencia humana posee un caudal asombroso de posibilidades gnoseológicas, cognoscitivas, que se abren como un inmenso cono, expandiéndose¹⁹ extraordinariamente tanto en amplitud como en profundidad y es verdaderamente insondable (al menos, hasta nuestros días) en su dimensión; pero corre, no obstante, el riesgo de ver sesgado ese caudal e incluso de conducir toda su potencialidad, desde un sentido inverso, hacia una dirección negativa. Todo depende de la orientación ética que se confiera a los contenidos de la creatividad. En el arte, fiado muchas veces al amparo de una mal entendida libertad, se corre el riesgo de que la dimensión estética de lo que se crea no se el fiel reflejo de la ética. De manera asombrosa se ha caído en la modernidad en una confusión por la que no se razona tan gran verdad que, por otra parte, tan clara estuvo siempre desde toda la historia. Se corre, pues el peligro de una perniciosa orientación, a la manera en que se refleja en este siguiente gráfico:

¹⁹ Esta expansión puede orientarse desde un sentido y una dirección muy contraria, en relación directa con la disposición ético-moral con que cada cual orienta su vida. A tal efecto se indica en *Los cuatro libros clásicos de Confucio*, pág. 168-69, que:

El noble incrementa sin descanso su inteligencia y sus virtudes; el hombre vulgar cada día incrementa su ignorancia y sus vicios.

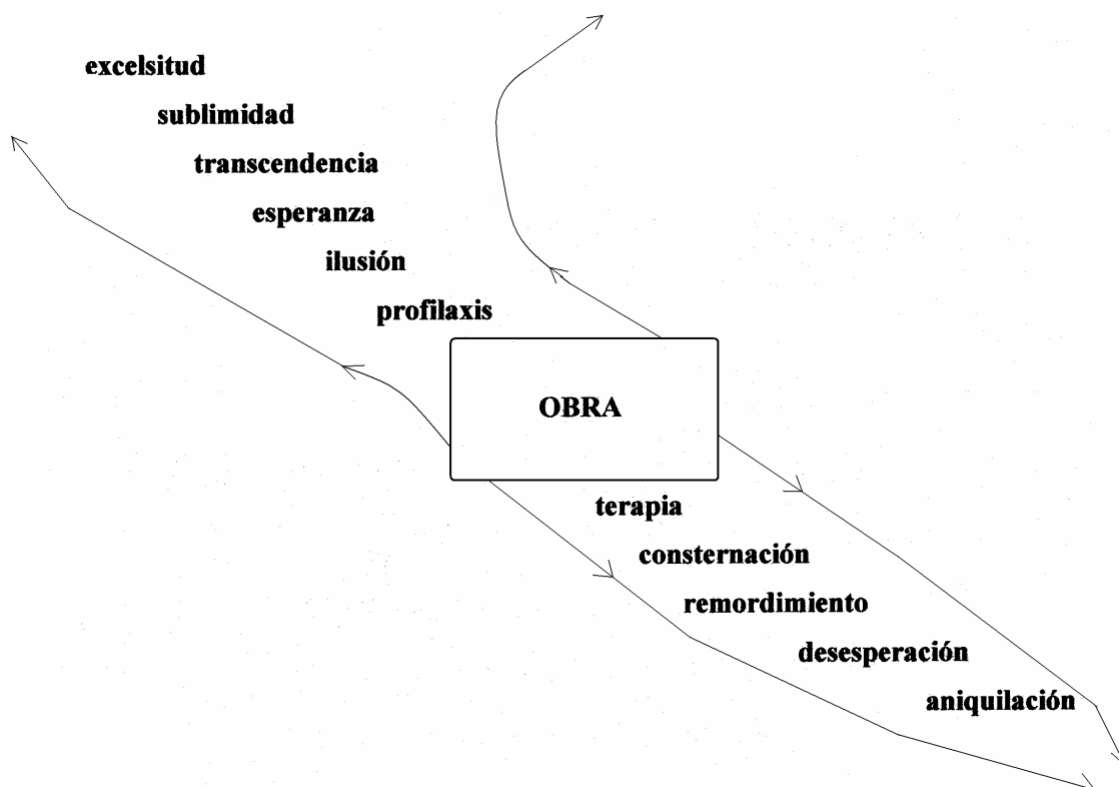


Figura 2.2. La errada estética desorienta también la ética de la creatividad.

Si las directrices primigenias y básicas están mal orientadas puede ocurrir (según se muestra en el anterior gráfico) que toda la progresión se manifieste en sentido inverso, tanto más negativo cuanto más²⁰ se insista sobre él y cuanto más se retarde la perentoria y necesaria rectificación.

Ciertos problemas éticos son en realidad, en su base problemas de conocimiento, gnoseológicos²¹ y particularmente epistemológicos. Verdaderamente, si ciertos sectores vanguardistas, desde un serio compromiso, activaran con mayor profundidad la capacidad intelectual, como efecto inmediato de ello discernirían y entenderían entonces que lo que pretenden presentar como obra concluida en el concierto público no es más que un conjunto de ideas confusas, muy lejos de ser canalizadas adecuadamente. Mucho

²⁰ En este aspecto se cumple directamente aquella indicación bíblica por la que “Un abismo llama a otro abismo...”.

²¹ Precisamente sobre la disciplina del estudio de la gnoseología se desarrolla la obra capital de Emmanuel Kant (*Crítica de la razón pura*), la de Arthur Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*) y la de Bertrand Russell (*El conocimiento humano*). La citada obra de Kant se manifiesta en el ámbito más puro y estricto de la gnoseología; en cambio, en las otras dos obras citadas de los dos siguientes autores (también obras capitales en sus respectivos casos), como el tratamiento no es tan estricto en esta misma cuestión, aun manifestándose también sobre la gnoseología, conceden esporádicas pero valiosísimas extensiones a los planos próximos y concomitantes de la ética y de la estética. Con ello estas citadas obras de Schopenhauer y de Russell adquieren un extraordinario valor de aplicación práctica.

antes de situarse ante los postulados ontológicos previos a la creatividad (el *qué*, el *para qué*, el *cómo* y el *cuándo*) se necesario que se replanteen la verdadera naturaleza de los diversos planos intelectivos y la manera en que ante éstos se va a mostrar en el proceso de la creatividad, determinando decisivamente el resultado de la obra artística. Además, todo esto no sólo es necesario para la creatividad artística sino que es también indispensable para todas las actividades de la vida, tanto del orden personal como colectivo.

NECESIDAD DE APRENDER A DESEAR CORRECTAMENTE

En Occidente se muestran muchas veces los perniciosos efectos derivados de unos inadecuados planteamientos previos o, sencillamente se soslayan. Esta carencia de previsión tiene nocivos efectos en cualquier orden social y, dentro de él, también el de la creatividad artística.

Sobre este asunto sería bueno considerar, aunque fuera sucintamente, algunos sencillos aspectos del pensamiento filosófico oriental *Zen*²². Esta doctrina filosófica, dentro de su admirable sencillez y diáfana claridad, (que no implica la adhesión a ninguna fe ni ideología), establece aspectos interesantísimos absolutamente insoslayables, especialmente para aquellas personas que están insertas en la complejidad de la moderna vida ciudadana, trepidante, alterada, desvinculada del equilibrio natural de la vida rural y abocada una enorme serie de artificiosas manipulaciones de todo tipo.

Por lo general las personas, (especialmente en el marco de la gran ciudad), consumen excesivas energías para cubrir toda una serie de necesidades (especialmente del orden del consumo) absolutamente superfluas, provocadas artificiosamente, por lo que origina toda una enorme complejidad de problemas en cadena (sobre lo que típicamente se conoce como consumismo) y se provoca por ello una innecesaria tensión y un constante estrés.

Lo más adecuado es parase a pensar con rigor y profundidad para establecer, desde unos planteamientos coherentes, un estricto orden de prioridades. Es en este punto donde incide la doctrina filosófica oriental *Zen* puesto que se sitúa en el centro neurálgico de la relación causa-efecto y de medio-finalidad. La cuestión esencial estriba

²² Por cierto, el excelente director de orquesta Sergio Celibidache, doctor en Ciencias Matemáticas y doctor también en Filosofía (además de un políglota de primer nivel), era también un convencido seguidor de la filosofía *Zen* que, desde luego, es perfectamente compatible con la religión cristiana.

en determinar “qué es lo que se debe desear”. Dicho de otro modo, más que centrar el interés en la terapia, se trata de anticiparse inteligentemente a la necesidad de tener que aplicarla. Para ello es necesario centrar el interés en la causa a fin de eliminar los efectos perniciosos que hacen requerir dicha terapia; se trata de ordenar estrictamente las causas para que sus efectos sean saludables positivos y no perniciosos y patológicos. La cuestión esencial estriba en fundamentar los deseos sobre una estricta ética. Esto, aplicado a la ética es la base de la doctrina *Zen*²³ y cabe ver en ello como una especie de sencilla y natural medicina mental preventiva que se antepone asombrosamente a la psicología freudiana, sencillamente trocando el interés de la terapia para anticiparlo al de la prevención.

La filosofía *Zen*²⁴ se sitúa en un plano independiente, aunque prácticamente paralelo al *pathós* griego, puesto que no pretende eliminar el deseo ni sus efectos emotivos sino que aspira a aprender a saber desear, esto es, a aprender a desear en correspondiente equilibrio con la naturaleza circundante y en sintonía con la propia naturaleza intelectual.

Todo este tipo de consideraciones parece ser que, en su frenética vorágine por el seguimiento de la moda, “les trae al paio” a los cacofonistas. Pero en ello cabe apreciar, sencillamente, que ni se sabe ya qué es lo que se debe desear verdaderamente, tanto en el sentido ético como en el estético...

De la misma manera que antes considerábamos la problemática línea de deslinde entre la belleza y la fealdad, también la frontera ética es muy tenue sobre el compromiso de conducir la creación de la obra hacia el máximo grado de belleza posible. Por otra parte también se muestra una enorme confusión moral ante el hecho de intentar gestionar decorosamente el estreno de una obra²⁵ y el descarado “trepo” que

²³ Dukushú, maestro de esta doctrina, indica lo siguiente:

Decimos que el secreto de la felicidad está en aprender a desear. El deseo es la fuerza que mueve la vida humana, sin ello estaríamos muertos. No se enseña a suprimir deseos, sino a “saber qué desear”. Y también a controlar que nuestra capacidad de deseos no sea mayor que la capacidad para satisfacerlos, para evitar [así] frustraciones.

Extractado de la entrevista concedida a María Costa, con el título “*La mente alterada crea problemas*”, para el diario valenciano de *Las Provincias*, 11-11-2001, pág. 8.

²⁴ Dentro de su elemental sencillez (que no simpleza) esta filosofía oriental establece una íntima concordancia entre el equilibrio psíquico, las costumbres saludables y la íntima sintonía con la naturaleza. Todo ello es penosamente contradictorio dentro del ambiente artificioso de la gran ciudad. Pero, en cambio, ésta resulta ser el mejor ámbito para propiciar la plena realización cultural humana y así se entendía desde la antigüedad clásica; pero el problema estriba en que la vida ciudadana limita extraordinariamente la necesaria relación naturalística que, aun no siendo en sí misma una absoluta garantía del equilibrio psíquico, sí que configura al menos el mejor marco para su adecuada potenciación.

²⁵ Y, en su caso, ofrecer los servicios artísticos como director o intérprete.

no repara en medios²⁶ para imponerse de cualquier manera sobre otros trabajos con mayores méritos²⁷. Pero como esta frontera es pues muy tenue, (especialmente desde el inicio de unas tendencias éticas de tanta ligereza y tan contrarias y opuestas al rigor), conviene no establecer juicios ni sentencias apriorísticas. En este caso, al igual que en la parábola del Evangelio, conviene dejar que “trigo y cizaña crezcan juntos...” y que sean las conciencias las que juzguen y dictaminen el correspondiente veredicto.

QUIJOTE, II, xii

—No quiero yo decir —respondió don Quijote— que ésta sea aventura del todo, sino principio della; que por aquí se comienzan las aventuras. Pero escucha, que, a lo que parece, templando está un laúd o vigüela, y, según escupe y se desembaraza el pecho, debe de prepararse para cantar algo.

—A buena fe que es así —respondió Sancho—, y que debe de ser caballero enamorado.

—No hay ninguno de los andantes que no lo sea —dijo don Quijote—. Y escuchémosle, que por el hilo sacaremos el ovillo de sus pensamientos, si es que canta: que de la abundancia del corazón habla la lengua.

Replicar quería Sancho a su amo, pero la voz del Caballero del Bosque, que no era muy mala ni muy buena, lo estorbó, y, estando los dos atónitos, oyeron que lo que cantó fue este soneto:

“Dadme, señora, un término que siga,
conforme a vuestra voluntad cortado;
que será de la mía así estimado,
que por jamás un punto dél desdiga” [...]

A lo que respondió don Quijote:

—Caballero soy, y de la profesión que decís; y aunque en mi alma tienen su propio asiento las tristezas, las desgracias y las desventuras, no por eso se ha ahuyentado de ella la compasión que tengo de las ajenas desdichas. De lo que cantasteis poco ha colegí que las vuestras son enamoradas, quiero decir, del amor que tenéis a aquella hermosa ingrata que en vuestras lamentaciones nombraste.

²⁶ Quizá, porque se suele acopiar el nefasto refrán (no todos los refranes impelen hacia la ética) por el que se indica que: “En el amor y la guerra todos los medios son lícitos”.

²⁷ No siempre, en su propio tiempo, triunfan los mejores. Es el caso de J.S. Bach, A. Bruckner, Béla Bartók, entre otros muchos... El propio Bartók e incluso Strawinsky (aunque por los diversos motivos de los avatares de entreguerras) pasaron muchas épocas de estricta escasez y hasta de marcada penuria. A Strawinsky, al menos en su madurez, se le resolvió más que decorosamente el problema; en cambio, para Béla Bartók, ni en la metrópoli neoyorquina se le resolvió el problema de una digna subsistencia en su postrera etapa... Béla Bartók, comparable en su portentosa categoría (tanto humana como artística) al propio Giuseppe Verdi, con magistral capacidad en muy diversas facetas de la música (composición, piano, dirección de orquesta-coro, investigación musicológica, pedagogía superior musical...) lastró toda su vida (primero con el comunismo de Hungría y después en el irracional y frenético consumismo neoyorquino) constante penuria y enorme desorientación provocada por una sociedad que estaba muy por debajo de tan magnífica (y hasta magnánima) personalidad. ¡Para que luego salga parte del refranero exclamando: “¡Cadascú té lo que se mereix!” (“¡Cada uno tiene lo que se merece!”)!.

En principio cabe indicar que, mediante la propia expresión “templando está un laúd o vihuela”, con la disposición disyuntiva de la frase, Cervantes nos aclara ya mucho que se está refiriendo a la enorme analogía organológica existente entre estos dos instrumentos. En todo caso, ambos son de cuerdas punteadas y rasgueadas directamente con los dedos o con el recurso de una pequeña púa. El laúd conservó con bastante nitidez sus características organológicas a través del tiempo; en cambio, la vihuela dio paso prontamente, incluso desde épocas tempranas renacentistas, a la variante de la guitarra.

Por las razones siguientes, aquí resulta procedente extractar y comentar los dos siguientes conceptos, ambos de mayor calado expresivo:

- ◆ El refrán popular “De la abundancia del corazón habla la lengua”.
- ◆ La expresión “voz que no era muy mala ni muy buena”.

Con referencia al primer concepto, dispuesto en el refrán popular “De la abundancia del corazón habla la lengua”, cabe considerar que Aristóteles indica²⁸ oportunamente que “el temor del dolor es el que nos impide hacer el bien”. Siguiendo en esa misma línea lógica es bien sencillo deducir que el mayor bien a que el ser humano aspira es el del equilibrio amoroso y armónico dentro de la pareja hombre-mujer. Pero suele ocurrir que cuanto más noble y sincero es el amor, tanta mayor dificultad, (generada en uno sentido pero inevitable de cualquier manera), suelen encontrar los amantes.

Generalmente, a mayor capacidad de amor, suele corresponderse una mayor dimensión y capacidad para el sufrimiento²⁹. La belleza viene a ser entonces el lenitivo que consuela la situación lacerante en el amante. Y ya, de esta manera, en esta correlación de amor-dolor-belleza es fácil establecer una directa relación, extrapolando estos conceptos hacia el tríptico sublime de bondad-sabiduría-belleza. En todo caso parece ardua la correlación entre los términos centrales de ambos trípticos: dolor-

²⁸ Aristóteles, *Moral a Nicómaco*, ob. cit., págs. 102-103.

²⁹ Por ello mismo, el arzobispo emérito de Milán, cardenal Martini, indica (desde un posicionamiento rayano en lo estoico) que, precisamente desde el compromiso del amor hay que ahondar incesantemente en él, incluso hasta llegar a amar la misma contrariedad si a ésta nos ha abocado el compromiso en el amor. En realidad esto es correlativo a aquella aceptación del cáliz del dolor por parte de Cristo en Getsemaní. Pero para llegar a esto es necesario toda una carrera previa de saber encajar desengaños y dolores antes que claudicar de una recta dirección ética.

sabiduría³⁰. Pero no lo es tanto si recordamos y razonamos, una vez más, aquellas tensas expresiones³¹ de Schopenhauer:

A medida que el conocimiento se hace más claro y que la conciencia crece, [la capacidad d]el dolor aumenta y llega a su grado supremo en el hombre. En él es tanto más violento cuanto más lucidez de conocimiento y más elevada inteligencia³² posea. El genio es quien más padece.

En cualquier caso el hombre parece ser que ha recurrido, desde la remota antigüedad, a objetivar ese mismo dolor mediante la expresión oral; pero precisamente esta expresión oral encuentra un mejor cauce en la poesía y la música (y tanto más en su propio y sugerente componente sonoro que en la propia semanticidad de la palabra con que se apareja). Esa objetivación de la expresión sonora, musical, actúa como consolación. Así, el dolor es directamente consolado desde su propia manifestación expresiva. En este sentido, un dolor más acerbo (o sea, un dolor sentido de manera más lacerante desde un mayor nivel intelectual) precisa una mayor consolación; y ésta sólo puede lograrse mediante un más elevado grado de belleza. Por eso, visto de manera inversa, una obra es tanto más bella cuanto se ha erigido desde un mayor grado de sensibilidad; pero, a su vez, un mayor grado de sensibilidad implica una mayor capacidad en la experiencia de dolor. De ahí que Nietzsche³³ puede exclamar, muy acertadamente aquella frasee que tantas veces evocamos por su enorme densidad expresiva: “¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!”.

La correlación entre dolor-amor es una constante en la vida del ser humano. Ese misterioso delirio es precisamente el que se muestra en la médula de las mejores obras artísticas, en cualquiera de sus diversas variantes. La más noble manifestación del dolor

³⁰ En realidad, en una de las siete palabras de Cristo agonizante en la cruz (“¡Padre, perdónalos, porque no saben lo que se hacen!”) se manifiesta claramente, aunque en dimensión negativista respecto la funesta actitud de aquella gente, que se sacrifica al Redentor por nefasto efecto del simbiótico binomio de malicia—ignorancia. Precisamente lo contrario de lo que se preconiza desde la filosofía en su parte ética, esto es, la íntima correspondencia (también simbiótica) entre amor—sabiduría.

³¹ Manifestadas en su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación*, pág. 128.

³² En tanto que el 2º y el 3º nivel (sensible y racional, respectivamente) son especialmente recurrentes entre sí, por ello mismo no podrían los excepcionales genios soportar el dolor (dada su amplia potencia intelectual) si el 3º nivel (racional, conceptual-analítico) no efectuara una especie de abstracción o distanciamiento con respecto al 2º nivel sensible y, de esta manera, considerara su caso, a modo de espectador, como si de otra persona se tratara, esto es, desdoblándose, abstrayéndose de su percepción real de manera que el nuevo doble personaje (desde la intelección conceptual-analítica) contemplara, a modo de espectador, lo que le sucede al primer personaje (quien encarna vivamente la intelección sensible) a modo de actor...

³³ En *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 191.

y el medio para que ésta se exteriorice, luchando y prevaleciendo sobre la desesperación, es precisamente a través de la expresión artística. Una maravillosa metáfora empírica es la bellísima obra arquitectónica del *Taj Mahal*³⁴. Es ésta, verdaderamente, la expresión de una metáfora real donde se muestran fundidos simbióticamente los conceptos de amor y dolor, belleza y sentimiento, sin que sufra menoscabo uno respecto al otro. Esa increíble muestra de belleza se genera precisamente sobre la expresión del dolor y apunta, justamente por ello, a la representación de un sentimiento que pretende trascender el tiempo mediante una ofrenda votiva que parte desde el plano estético material pero que apunta y se eleva hacia la transcendencia espiritual. Una vez más, belleza y dolor se muestran también aquí, al modo agónico y trágico, en línea de la más ancestral tradición helénica, absolutamente fundidos puesto que la obra se considera como paradigma del más bello monumento que el dolor ha erigido en aras del amor.

En cualquier caso, todos estos conceptos son perfectamente entendidos y asumidos por el artista, por el poeta; aunque son tanto más contradictorios y hasta ridículos para la mente de una vulgar sensibilidad y de un rudimentario nivel intelectual. No obstante, es muy cierto que el sufrimiento asumido por amor conduce a la belleza. En cambio, en la confusión actual del arte, la negación de la belleza conduce al aburrimiento³⁵, la crispación y el tedio. Nietzsche intuye y entiende admirablemente la diferenciada

³⁴ En realidad es un mausoleo edificado entre 1632 a 1648 en Agra (India) por Sah Yahân en memoria de su fallecida esposa. Es un edificio octogonal de mármol blanco que está coronado por una cúpula de singular belleza, rodeado y flanqueado a su vez por cuatro esbeltos minaretes.

³⁵ Para el caso conviene recordar aquella excelente escena de la película *Quo vadis?*, en la que Petronio (, tras haber decidido su estoica muerte, dicta aquella carta al amanuense en la que dice a Nerón: “...si es tu deseo, mata a tu madre y a tu familia, a tus amigos, a los próceres y senadores del Imperio; quema, destruye y aniquila Roma, pero, por favor, no compongas más poesía ni música; no aburras a los que están a tu alrededor como has aburrido de muerte a tu amigo Petronio...” Quizá habría que recordar esto a determinados “artistas” ya que los efectos de su pernicioso “arte” superan aquellos que Petronio tuvo que aguantar a aquel fatídico emperador desde aquella ramplona y vulgar diletancia, pero que, al fin, manifestó claramente a Nerón en la hora de su muerte.

Ciertamente, esta película se basa en el argumento expuesto de manera magistral en la obra (del mismo nombre, *Quo vadis?*) del literato polaco (Premio Nobel en 1905), Henryk Sienkiewicz. Allí mismo (en la pág. 578 de este libro) se indica textualmente lo siguiente:

No supongas, te lo ruego, que me hallo ofendido porque tú mataste a tu madre, a tu mujer y a tu hermano; porque incendiaste Roma y enviaste al Erebo a todos los hombres honrados que había en tus dominios. [...] Destrozaste los oídos durante años enteros con tu poesía; ver unas piernas flacas como las de Domicio [Nerón] dando grotescas volteretas en fogosa danza, escuchar tu música, tu declamación, tus poemas, mísero poeta de los suburbios, eso ya pasa de los límites de mi resistencia, y al fin ha despertado en mí el deseo de morir. [...] Roma se tapa los oídos cuando te oye y el mundo se ríe de ti. [...] No hagas más música; asesina, pero no escribas versos; envenena, pero no bailes; incendia, pero no toques la cítara: éstos son los deseos y el último consejo amistoso que te envía el Arbitrator Elegantiæ.

actividad de conocimiento sensible y emotivo respecto del analítico y racional; por ello mismo indica³⁶ lo siguiente:

En los griegos la voluntad quiso contemplarse a sí misma transfigurada en obra de arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volverse a ver en una esfera superior, elevadas, por así decirlo, a lo ideal, sin que este mundo perfecto de la intuición³⁷ actuase como un imperativo o como un reproche. Ésta es la esfera de la belleza, en la que los griegos ven sus imágenes reflejadas como en un espejo, los Olímpicos. Con esta arma luchó la voluntad helénica contra el talento³⁸ para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico. De esta lucha, y como memorial de su victoria, nació la tragedia.

La obra de arte aparecía en la antigüedad clásica como una necesidad de consolación frente a la náusea del dolor.

Por ello mismo, aunque “lo más patético puede ser realmente tan sólo un juego estético”³⁹ y, en este caso, el dolor se dispondría como un medio para la finalidad estética, lo cierto es que se manifiesta una poderosa interrelación en la manera en que se entrevera el dolor con su correspondiente expresión estética, involucrándose por ello el fin con el medio. De esta manera podemos constatar como las más bellas obras artísticas, y entre ellas las literarias y las musicales, alcanzan su punto culminante, su cenit ígneo, precisamente en la manifestación patética del acerbo dolor.

Comúnmente se suele asociar al concepto de sabiduría la mera acumulación cuantitativa del saber, esto es, un amplio inventario de cúmulo informativo. Pero el concepto de sabiduría es mucho más amplio. Existen diversos niveles de sabiduría, como aquella con la que proceden por intuición todos los seres orgánicos⁴⁰, la sabiduría natural para comportarse de manera razonablemente ética y una sabiduría superior, típica y privativa del ser humano, por el efecto de entreverarse las facultades

³⁶ En *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 239.

³⁷ Se refiere al componente *Apolíneo* que implica razón, medida y proporción frente al componente *Dionisiaco*, en la parte opuesta de esta dualidad nietzschiana, que supone ímpetu instintivo y resuelta libertad inventiva. En cierto modo lo *Apolíneo* y lo *Dionisiaco* se correspondería respectivamente con las zonas lobulares izquierda y derecha del compuesto encefálico.

³⁸ Con la expresión “contra el talento” se está refiriendo Nietzsche a la intelección lógica, racional a la que contraponen seguidamente el otro “talento” cuando indica: “la sabiduría del sufrimiento como talento correlativo del artístico” Indudablemente aparece aquí, casi de manera explícita, aquel nivel de intelección conceptual, lógica y racional, contrapuesto a la intelección emotiva o sensible...

³⁹ *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 176.

⁴⁰ Hasta las madres más ignorantes, incluso aquellas de las culturas más primitivas, se las ingenian para cuidar admirable y tiernamente a sus hijos.

intelectivas, sensible y conceptual, e intuir desde ese estadio superior lo misterioso y lo sagrado como el propio umbral de la transcendencia.

Los sucesivos avances científicos y técnicos van facilitando progresivamente el conocimiento humano sobre el cosmos. Pero, ni el admirable conocimiento que todo ello posibilita y la indudable satisfacción que ello reporta son comparables al ansia insondable de transcendencia y de infinitud del alma humana; he aquí el terrible drama, el sentimiento trágico de un alma humana con ansia de infinitud encerrada en un cuerpo henchido de limitaciones...

Entre el dolor y su manifestación estética los términos del medio y de la finalidad se entreveran de manera tan simbiótica, hasta el punto no poder discernirse cuál antecede al otro puesto que:

- ❑ Cabe reafirmar que, efectivamente, “las más bellas obras musicales alcanzan su punto culminante en la manifestación patética del dolor” pero, al propio tiempo,
- ❑ El dolor no encuentra forma más adecuada para superar su aspecto de horror sino encubriendo éste desde la expresión estética mediante la elegía poética, al propio tiempo que ésta se sublima desde su manifestación artística. Por tanto, aquella profunda expresión de Nietzsche puede también parangonarse, de manera trocada, con la de: ¡Cuánta belleza estética es necesaria para consolar el dolor!
- ❑ El verdadero sentido del arte es el de la consolación humana; el arte debe consolar, entusiasmar o, cuanto menos, producir un inefable gozo.

En el siguiente concepto se muestra la expresión “voz que no era muy mala ni muy buena”.

Poco cabe aquí indicar sino meramente manifestar que con esta expresión se refiere a un tipo de voz de mediana calidad, que es la que se detecta en la mayor parte de las personas. La buena voz es una cualidad especial, innata en las personas que poseen este don hasta el punto de que las faculta para la acción del canto.

Es un hecho ciertamente axiomático el que las cualidades de la voz humana no se manifiestan en el mismo grado en todas las personas. Basta oír hablar, tan sólo unos breves momentos a nuestros semejantes, para que nos reafirmemos en tal consideración.

Esta diferenciación es, precisamente, uno de los más importantes indicios apriorísticos⁴¹ para juzgar la personalidad psico-fisiológica de cada individuo.

Éste es un aspecto muy importante puesto que desde la simple acción del habla se manifiesta ya toda una serie de fundamentales características psico-fisiológicas en cada individuo. Pero si esta desigualdad se percibe y tiene interés en el habla, es en la voz cantada donde despliega toda su importancia por ser ésta la manifestación vocal suprema en que se exponen todas las posibilidades del aparato fonatorio y en donde las exigencias de rendimiento del mismo se llevan al punto máximo.

Los factores de intensidad y timbre se revalorizan extraordinariamente pero, con todo, es el tono el elemento que en el canto alcanza un mayor relieve cualitativamente diferenciador sobre el habla.

El complejo proceso de la vida moderna ha abocado al lenguaje hablado a una situación prosaica y mecanicista en la que sólo parece importar el contenido, lo meramente semántico, con absoluta desconsideración para el continente, esto es, sólo importa el concepto léxico con la lastimosa devaluación del continente: entonación, melodiosidad, enfatización, expresividad, etc., que tan preciosa ayuda prestan, precisamente al concepto manifestado en el léxico. No era así antiguamente. Precisamente en nuestras lenguas clásicas griega y latina se podía constatar que poseían una cadenciosa melodiosidad, que tan rica ayuda prestaban para la clara definición lingüística.

Precisamente por ello existía entre el habla y el canto un tipo intermedio⁴² que limaba las diferencias entre las dos funciones expresivas lingüísticas, estableciendo entre ambas un valiosísimo punto medio central que actuaba como un nexo entre una y otra función⁴³.

⁴¹ Efectivamente, todo un enorme elenco de consideraciones del orden sexual, carácter, temperamento, estado emocional, etc. (a más de aspectos culturales, educativos, etnológicos, sociales, más una amplia gama de variantes sobre estos mismos aspectos) se descubren diferenciadamente entre un grupo de personas con tan sólo oírlas hablar un breve diálogo. Un ciego, a quien la desafortunada invidencia hace concentrar, compensadoramente, aquella energía destinada a la vista sólo en el oído (aunque también en los demás sentidos, especialmente en el tacto) podría deducir desde el habla, a más de lo ya expuesto, incluso la altura, edad, complexión corpórea, etc., de los dialogantes con un escaso margen de error...

⁴² Este punto medio todavía es, aunque en niveles mínimos, apreciable en algunas zonas de la geografía hispana. En Galicia y Canarias, aunque tan distantes entre sí, se puede denotar, (especialmente entre los canarios), esa agradable y cadenciosa melodiosidad que tan fielmente y admirablemente suele unir el significativo con el concepto. También se puede apreciar esto mismo en algunos países hispanoamericanos, especialmente en Argentina y Venezuela.

⁴³ Tan voluntariosamente procurado por elencos corales al reponerse escénicamente en nuestros días las tragedias del teatro clásico griego.

A las personas que usan profesionalmente de su voz les resulta de suma importancia aprender a producirla con el máximo de cualidades⁴⁴ y, a su vez, con el menor esfuerzo. Por ello les resulta indispensable adquirir una técnica que les posibilite el total dominio de los recursos de la voz para que la dicción (o declamación y, en nuestro caso, el canto), en la medida de lo posible, lejos de convertirse en un penoso y sacrificado deber, venga a ser, de manera gratamente distinta, una constante y anhelada ocasión para el deleite, muy capaz de producir, por extensión, ese mismo grato efecto en cualquier tipo de audiencia.

Debido a nuestra actividad artística musical, constantemente apreciamos dos hechos absolutamente contradictorios:

- ❑ Algunas personas, ilusionadas con la belleza del canto, pretenden avanzar en los estudios de esta especialidad cuando, en realidad, carecen de algunos componentes esenciales para poder desarrollarla con mediana idoneidad.
- ❑ En cambio, en un sentido opuesto y desde el mero y prosaico hecho del habla, tan sólo con oírlos hablar, se detectan a menudo algunas personas con unas facultades fonéticas extraordinarias, incluso admirables que, además, poseen el don de una excelente y firme impostación⁴⁵. Con todo, no sólo no se aperciben de sus extraordinarias facultades fonéticas y sus enormes condiciones para el canto sino que, al manifestárselo alguien capacitado de manera explícita, se sorprenden de ello e incluso confiesan su escasa o nula afición por el canto...

QUIJOTE, II, xiv

En esto, ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca aurora, que ya por las puertas y balcones del oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las hierbas, parecía asimesmo [que] ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófár; los sauces destilaban maná sabroso, reíanse las fuentes, murmuraban los arroyos, alegrábanse las selvas y enriquecíanse los prados con su venida.

⁴⁴ A ello aspiran convencidamente durante sus estudios de Declamación los futuros actores tanto del teatro como del cine.

⁴⁵ Sobre la impostación cabe indicar que es la correcta conducción del canal sonoro hacia los resonadores superiores del velo del paladar. Muchas personas dotadas de buenas condiciones fonéticas para el canto no poseen este don añadido que, aunque complementario, es indispensable para la adecuada acción artística del canto. Por ello mismo es éste un aspecto a conseguir e incorporar en la educación del cantante. En cambio, insistimos, algunas personas lo poseen de manera natural, sin ser conscientes de ello.

Es éste uno de los más bellos episodios bucólicos que aparecen en el transcurso del *Quijote*. No está de más, entre otros comentarios, recurrir de nuevo a las consideraciones de Kant que, de manera bien explícita y no como mera metáfora, se refiere a la belleza del canto de los pájaros y a encanto de su naturalidad cuando indica⁴⁶ de manera clara:

El canto mismo de los pájaros, que no podemos reducir a reglas musicales, parece encerrar más libertad y, por tanto, más alimento para el gusto que el canto humano mismo dirigido según todas las reglas musicales, porque este último más bien bastaría cuando se repite muchas veces y durante largo tiempo. Pero en esto probablemente confundimos nuestra simpatía por la alegría de un pequeño animalito amable con la belleza de su canto, que, cuando es imitado exactamente por el hombre (como ocurre a veces con el canto del ruiseñor, parece a nuestros oídos totalmente desprovisto de gusto).

En muchas ocasiones la casa familiar de un matrimonio se la suele llamar, desde una cariñosa comparación, “un nido”. Es ésta una adecuada metáfora ya que los pájaros, aunque de menor nivel de conocimiento que los perros, también son como éstos, en muchas ocasiones, más sabios, más buenos que los hombres.

Mendizábal, por boca de uno de sus personajes indica⁴⁷ lo siguiente sobre los pájaros:

Con gracia singular se les ve volar, elevarse hacia el cielo por encima de la tierra. No hay nada más hermoso que contemplar con qué cariño alimentan las aves a sus crías en el nido. Incluso en medio del invierno más glacial tiene un calor especial el nido. Se oculta entre los rayos del sol a través de las hojas, porque vive de su vida propia, de sus cantos, de su amor... Cantando sufre la pareja el viento, la tempestad. Cantando saludan al sol de la primavera y a las crías suyas, y a sus flores y a sus auroras. Lo malo y lo bueno, lo triste y lo alegre, lo recibe siempre cantando, el alma de los pájaros...

El lenguaje también es empleado, dentro de su peculiar manera, por los mismos animales, particularmente en los pájaros⁴⁸. Precisamente entre algunos de ellos (como en el caso de los jilgueros, canarios y especialmente de los ruiseñores) puede llegar a denotar este tipo de lenguaje unas cotas de muy elevada e inefable belleza...

⁴⁶ *Crítica del juicio*, ob. cit., pág. 182.

⁴⁷ En el Capítulo IV de la novela *Barro en las alas*. En el contexto de esta novela, el cura don Luis Gonzaga, amigo de aquellas familias, compara el ideal comportamiento de los pájaros en su nido de amor familiar.

⁴⁸ Tan gran admiración y estima llegó a tener Olivier Messiaen sobre los pájaros que incluso en una de sus tarjetas de visita insertaba, además de la indicación de “*Compositeur de Musique*” y distintos premios y condecoraciones, la de “*Ornithologue et Rythmicien*”.

Pero en los animales el lenguaje obedece a la ley del instinto mientras que en los hombres es una forma de libre volición.

Los pájaros cantan de manera muy distinta. Ya nos hemos referido anteriormente al prodigioso y deleitable canto del ruiseñor que es, muy probablemente, uno de los más bellos dentro de la enorme gama del canto de las aves. Pero existen otro tipo de pájaros con un canto verdaderamente exquisito: los jilgueros, los pardillos, el verdillo, el canario, el mirlo, etc. Según el tamaño, así suele manifestarse, de manera correspondientemente proporcionado, el tipo de canto de las aves, al menos en lo referente a intensidad y ligereza en su respectivo trazo “melódico”. Para el caso cabe citar el canto del mirlo que, precisamente, al ser de mayor tamaño que los otros, también posee un canto más potente; en su caso sus gorjeos son de escaso trazo “melódico” pero, no obstante, su timbre es de gracioso atractivo; en sus sinuosas modulaciones efectúa diseños melódicos, generalmente de lacónica extensión, aunque muy reiterados y de preciosa factura, con tan agradable coherencia que hasta parecen sugerir pequeños versos... Quien ha tenido esa maravillosa experiencia ha podido comprobar que es casi verosímil en el canto de estos pájaros en libertad, los mirlos, auténticos rasgos de admirable prosopopeya.

Shakespeare se refiere a los diferentes tipos de canto de determinadas aves, entre ellos el del mirlo. Por ello mismo indica lo siguiente⁴⁹:

Ni los mirlos de pico anaranjado,
negros como el hollín,
ni los tordos de acento acompasado,
ni el gorrión saltarán.

La preciosa expresión “líquidas perlas”, dispuesta oportunamente como graciosa metáfora del rocío, nos evoca directamente aquellos bellísimos parajes del sur de Andalucía y, en ellos, los aledaños del parque de Doñana. Allí se rinde culto entusiasta y fascinado culto a la Virgen María, con la advocación de la Pastora Divina (aunque con el cariñoso y generalizado nombre de la Virgen del Rocío). En todo caso, todo esto mismo nos evoca la esplendente celebración en el cenit culminante de la primavera, entre el fascinante verdor de las marismas que es, en todo caso, el fiel y directo correlato de esta sugestiva descripción bucólica de Cervantes, con el triunfo de la esplendorosa

⁴⁹ Se trata de la canción que entona Lanzadera en *El sueño de una noche de verano* (Shakespeare: *Obras Completas*, Tomo II, ob. cit. pág. 64).

primavera, el fascinante verdor y el alegre canto de las aves, alegrando todo a su entorno...

Andantino, ♩ = 80-84

The image shows a handwritten musical score for the song "Ave María". It consists of five staves of music written on a single sheet of paper. The first staff begins with the tempo marking "Andantino, ♩ = 80-84". The melody is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The second staff contains a double bar line followed by a repeat sign. The third staff features a series of eighth-note runs. The fourth staff continues with more eighth-note runs and ends with a double bar line. The fifth staff concludes the piece with a final cadence.

Dios te sal-ve Ma-rí-a ma-nan-tial de dul-
zu-ra e-res tú Ma-dre mi-a de be-lle-za sin i-
gual O-le o-le o-le o-le o-le o-le o-le o-
lé-o-lé-o-lé-o-lé-o-lé-o-lé-o-lé-o-lé-o-lé-o-lé-o-lé-o-lé-o-lé Al Ro-
cí-o yo quie-ro vol-ver a can-tar a la Vir-gen con fe con un o-le

Figura 2.3. Salve rociera.

Dios te salve, María
del Rocío, Señora
luna, sol, noche y día
y Pastora Celestial

Dios te salve, María
todo el pueblo te adora
y repite a porfía
como tú no hay otra igual

Dios te salve, María
manantial de dulzura
a tus pies, noche y día,
te venimos a rezar

Dios te salve, María.
Un rosal de hermosura
eres tú, Madre mía,
de pureza virginal.

QUIJOTE, II, xvi

Todos los poetas antiguos escribieron en la lengua que mamaron en la leche, y no fueron a buscar las extranjeras para declarar la alteza de sus conceptos; y siendo esto así, razón sería se extendiese esta costumbre por todas las naciones, y que no se desestimase el poeta alemán porque escribe en su lengua, ni el castellano, ni aun el vizcaíno que escribe en la suya. [...]

Según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta; y con aquella inclinación que le dio el Cielo, sin más estudio ni artificio, compone cosas que hace verdadero que dijo: “est Deus in nobis” etcétera. También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quiere serlo: la razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perfeccionándola; así que, mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacaran un perfectísimo poeta. [...] Si el poeta fuere casto en sus costumbres, lo será también en sus versos; la pluma es la lengua del alma.

Éste es uno de los escasos casos en que, aun no conteniéndose una explícita referencia sobre la música, no obstante, dada la densidad ética y estética de estas expresiones, requiere que se efectúen sobre este contexto los correspondientes comentarios. La justificación a esto se explica especialmente sobre estos tres esenciales argumentos:

- Íntima correlación de la literatura con la música hasta el punto de que gran parte de los más geniales textos literarios se han correlacionado, prontamente o a la larga, con la composición musical.
- Necesidad de amplias cualidades innatas en la persona para su proyección en la creatividad artística.
- Naturalidad y sinceridad en la manifestación de la obra. También es de capital importancia el mensaje moral que puede imbricarse desde la misma.

Extractamos aquí los siguientes cinco puntos:

- A. Escribir en su lengua.
- B. El poeta nace [...] del vientre de su madre.
- C. Ayudarse del arte será mucho mejor.
- D. Mezcladas la naturaleza y el arte.
- E. Ser el poeta casto en sus costumbres. La pluma es la lengua del alma.

Cervantes muestra aquí varios conceptos, todos ellos referidos en torno al lenguaje y, por tanto, dentro de un contexto metalingüístico. Cabe considerar que aun refiriéndose todos ellos a una misma cuestión, manifiestan diversos aspectos, todos ellos de denso contenido y entre los que se puede apreciar especialmente los siguientes:

A. “Escribir en su lengua”. La sensibilidad es más latente cuando la composición poética se concibe y efectúa sobre la lengua materna. De manera análoga, la composición musical será tanto más profunda y sincera cuando se tome como motivos temáticos las melodías populares de la propia región natural.

Cervantes pondera la bifurcación del latín⁵⁰ en las diversas lenguas románicas en las que aquél se fue desmembrando. Pero hay que tener en cuenta que la desmembración del latín y la esplendente floración de las lenguas vernáculas dificulta, en otro sentido, la transmisión cultural en un plano internacional.

El aspecto positivo de las lenguas vernáculas es que desde ellas se posibilita extraordinariamente una más profunda definición de las idiosincrásicas peculiaridades de cada región natural e incluso de cada comarca; pero, por otro lado y de manera contrapuesta, la transmisión del saber hacia un ámbito de mayor proyección universal se dificulta también de esta manera.

En la actualidad la globalización acarrea, entre otras muchas consecuencias culturales, la imposición del inglés como primera lengua de comunicación universal. Debieran mover el mundo los grandes ideales de la filosofía y las nobles derivaciones; de así se muestra, en realidad, la poderosa importancia de la economía⁵¹, siendo el móvil fundamental del comercio mundial. Por ello mismo, cualquier otro aspecto es ciertamente una derivación accesoria y también, por supuesto, entra en ese ámbito el fenómeno lingüístico. Por todo ello se da, de hecho, un fenómeno a la inversa que bien se puede reproducir esquemáticamente con el siguiente gráfico:

⁵⁰ Cervantes es buen conocedor de la problemática de la desmembración del latín en las diversas lenguas románicas. En el ámbito de la creatividad literaria es donde se da una mayor libertad que ya apareció de manera primigenia en la propia modernidad del siglo XIV, en los albores del Renacimiento y especialmente en Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-74) y Giovanni Boccaccio (1313-75) la idea de escribir en la lengua autóctona. Por tanto, todos ellos se unen a la corriente estética literaria dispuesta sobre el *Dolce stil nuovo*.

En cambio, en el ámbito universitario, el estricto rigor académico mantuvo durante mucho más tiempo el uso exclusivo del latín en las aulas. En la obra de René Descartes (1596-1650) se alterna el latín con su lengua vernácula francesa. Se dio el caso (sorprendente para nuestra moderna mentalidad del siglo XXI) de que en la Francia de aquella época, precisamente en los ámbitos académicos religioso (para el caso, los jesuitas en que estaba integrado el propio Descartes) condes cendían en el uso de la lengua vernácula, el francés, para los usos académicos; en cambio, en la educación laica por parte gubernamental, se mostraba una férrea resistencia para abandonar el latín como lengua exclusiva de la Sorbona y las demás universidades francesas.

⁵¹ En realidad también el latín pudo ampliar su hegemonía precisamente sobre la base de la política económica.

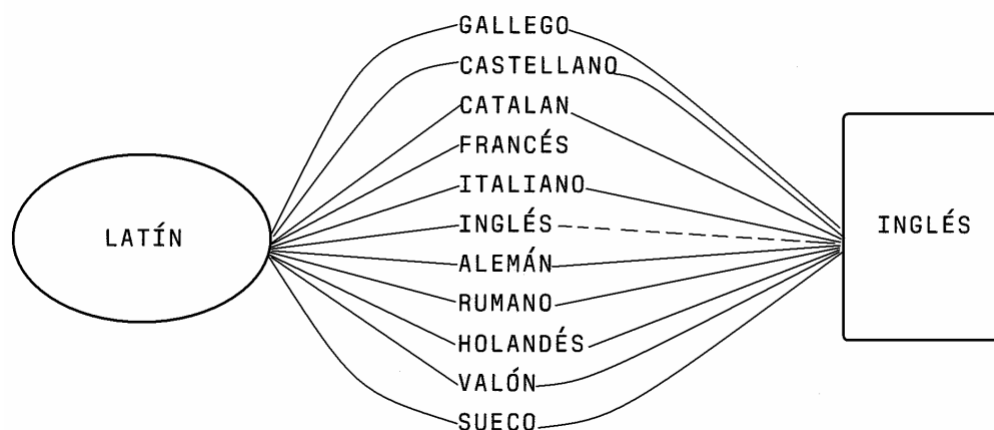


Figura. 2.4. Bifurcación del latín. Globalización del inglés.

En él, a modo de sucinto esquema, consideramos que la bifurcación que se operó desde el latín, tiende ahora a constreñirse y replegarse, desde un efecto directamente contrario, sobre el inglés; por tanto, es bien patente que una formación académica moderna no puede prescindir de un dominio razonable de esta lengua, dada su amplia y densa extensión por todo el planeta.

Este mismo fenómeno (aunque desde una valoración histórica y cultural diferente) puede aplicarse también para la música. En ella bien podemos considerar como maravillosos valores también “las idiosincrásicas peculiaridades⁵² de cada región natural e incluso de cada comarca” representadas especialmente por el inmenso tesoro del folklore popular. En cambio, aquellos valores de validez universal (forma, estructura, equilibrio sintáctico, melodía, armonía, contrapunto, orquestación, etc.) deben tener una clara significación puesto que son elementos estéticos de común eficacia que permiten, dentro de una oportuna flexibilidad, guarecer dentro de su áureo marco, la piedra preciosa particular de cada comarca de la tierra.

Estos valores de validez universal son, en cierto modo, análogos a aquella maravillosa estructuración lingüística que las diversas lenguas europeas heredaron del griego y de latín, de manera que sus flexibles esquemas (especialmente en el orden de la sintaxis, tanto más admirable en el caso del griego) permitieron precisamente el magnífico desarrollo de las diversas lenguas aunque, obviamente, no sin el poderoso

⁵² En la misma expresión que se ha empleado en el párrafo anterior referido a la literatura y a la lingüística.

empuje de determinados genios de la literatura, como en nuestro caso del castellano, con Don Miguel de Cervantes y otros genios de parecido y prodigioso nivel creativo.

Suele ocurrir muy a menudo que al tratar aspectos sobre Historia de la Literatura Española, automáticamente se piensa y se sobreentiende exclusivamente la lengua castellana. Pero otra cosa muy distinta es la compleja y amplia sensibilidad (toda vez que la intensa susceptibilidad) que se manifiesta, de manera lógica y natural, dentro de nuestras fronteras ya que el título de lengua española encubre, restringe y soslaya la enorme riqueza que supone para el amplio conjunto de la Literatura Española las excelentes y numerosísimas aportaciones desde las otras lenguas nacionales que, en realidad, resultan ser tan españolas como la castellana. Efectivamente, con este mismo título (lengua española) no se puede pretender abarcar el amplísimo conjunto literario de la amplísima área catalano-parlante en las regiones de Cataluña—Valencia—Balears, la importante producción en la dulce lengua galaica ni la más singular (de muy escueto léxico) pero también interesante lengua vascuence.

Se da la paradoja de que la lengua materna es la que mayormente incide en la emotividad⁵³ pero, no obstante, dado su escaso dominio, manifestamos que tenemos que reabrir la gramática de esta lengua vernácula cada vez que intentamos crear algún tipo de sencilla poesía puesto que la lengua en la que nos desenvolvemos con relativa fluidez y dinamismo es la castellana, precisamente porque en ella fuimos educados en el proceso escolar y sobre ella continuó nuestra formación académica superior. No obstante, en el nivel sutil de la emotividad, aquella en que se mueve la creatividad poética, reclama, de manera ineludible, recurrir a aquella lengua materna, (el valenciano-catalán en nuestro caso), en la que han crecido y se han desarrollado nuestros sentimientos. Pero, paralelamente a ello, nuestra proyección intelectual encuentra en el castellano, indudablemente, su vía más fluida, fácil, clara y expeditiva...

El caso de Jacinto Verdaguer, escribiendo la casi totalidad de su obra poética en su lengua vernácula, nos resulta, en nuestro caso, especialmente comprensible.

⁵³ En nuestro caso, habiendo nacido en Nules (Castellón) recibimos allí, en nuestra infancia y adolescencia, una educación escolar enteramente en castellano, aun cuando la gran mayoría de las gentes de aquellas zonas hablan exclusivamente la lengua regional valenciana o vernácula. Por ello mismo, desde el amor a la lengua materna, el escaso y sencillo conjunto de poesías que hemos realizado, se ha efectuado enteramente en la lengua vernácula del valenciano-catalán.

B. “El poeta nace del vientre de su madre”. Se hace aquí directa referencia a las condiciones innatas⁵⁴ del artista. Precisamente en este contexto es oportuno aquí citar el caso de Luis Chamizo. Este hombre extremeño fue un poeta castúo de abierta inteligencia, de tan gran poder intuitivo y de muy densa emotividad. Precisamente de pura casualidad, sin conocer previamente la obra de la rústica poesía de este hombre ni haberlo oído nombrar nunca anteriormente, leí un día su libro “*El miajón de los castúos*” que me vino muy bien, resultándome gratamente oportuno, para formar parte del fondo literario de mi *Sinfonía Atlántica* en la que introduje también algunos de sus admirables versos⁵⁵ puesto que sintonizaban maravillosamente dentro de aquel conjunto literario seleccionado entre Rubén Darío, Federico de Mendizábal y Pablo Neruda especialmente.

El hecho de la sorprendente creatividad poética es tanto más admirable en este caso de Luis Chamizo por cuanto que se trataba de un rústico pastor iletrado⁵⁶ que,

⁵⁴ El ser humano, como todo ser biológico, está íntimamente ligado, correlacionado a la naturaleza (en tanto que el hombre es también naturaleza en el pleno sentido de la palabra). Sin referirnos en absoluto al determinismo (ni mucho menos a las inconsistentes teorías esotéricas de predestinación, etc.), sí que es absolutamente incuestionable (puesto que científicamente está reiteradamente experimentado y comprobado) que todo un cúmulo de aspectos que van a influir decisivamente en la futura actividad de cada persona (determinadas por su relativa altura, complexión física, nivel intelectual..., incluso enfermedades hereditarias) viene ya condicionado desde la propia carga genética, hasta el punto de que viendo a los progenitores, fácilmente se puede deducir una gran cantidad de aspectos del ser humano, incluso desde la propia etapa de la gestación.

Los factores que afectan al feto y a todos sus derivados efectos no se circunscriben únicamente a los aspectos estrictamente físicos, sino que la personalidad y el desarrollo psíquico del futuro se “diseñan”, por así decirlo, desde el propio seno materno.

La doctora Janet Di Pietro, experta en Psicología fetal (moderno término acuñado por ella misma) en la universidad estadounidense Johns Hopkins, afirma que las raíces del comportamiento humano comienzan a manifestarse tan sólo unas semanas después de la concepción. La doctora Di Pietro ha comprobado reiteradamente que el feto responde a los estímulos que él advierte desde los distintos estados emocionales de la madre.

En la actualidad trabaja esta científica en un ambicioso proyecto para intentar demostrar que las emociones y los procesos psíquicos de la embarazada afectan al temperamento y al comportamiento de su futuro hijo desde su estado de *nasciturus*. (Extractado del apartado de *Biociencia Genómica* sobre el artículo de Ángela Boto, publicado en el diario *El Mundo*, 6 de julio del 2000)

⁵⁵ Insertada en el 4º *Movimiento* con el título “*Iridiscente cántico fraternal*” con el que concluye mi *Sinfonía Atlántica*.

⁵⁶ Cabe citar aquí especialmente el caso analógico del raro ingenio de aquellos pastores que muestra Cervantes en su obra de la *Galatea*. Comprendiendo el caso de la obra de Luis Chamizo y su natural ingenio es lógico pensar que el propio Cervantes conociera personalmente alguno de estos casos al tiempo que comprobaría con asombro que la facultad de la inteligencia y la capacidad emotiva y expresiva se manifiesta también, de alguna manera, incluso en aquellos casos en que no ha habido posibilidad alguna de instrucción académica.

Sobre esto hemos tenido también, en fecha relativamente reciente de octubre del 2005, nuestra directa experiencia personal. Se trata de Urbano Requibatiz, un poeta rural de Labraza, pequeño pueblo de la Rioja alavesa. La producción poética de este hombre se establece, de manera generalizada, sobre el sencillo estilo del arte menor, con octosílabos asonantados. Aquí cabe indicar que la calidad técnica es escasa pero, en cambio, se muestra un fondo de enorme ética y de intensa fuerza moral, fruto de una vida equilibrada y tranquila en aquellos idílicos parajes de los valles riojanos.

paulatinamente logró poder aprender a escribir de manera autodidacta, impelido sobre todo, por su incontenible y ardiente impulso poético. En sus poemas cabe apreciar que, desde luego, su profundidad expresiva es verdaderamente sorprendente, según puede apreciarse en la siguiente muestra⁵⁷:

Qu'estos hombres qu'al amor de sus terruños
ayuntaron el sentir de sus adentros,
despreciando la pereza sin descanso
de los hijos poltronaos del dinero,
con la juerte calentura de su gloria
que manó del corazón a sus celebros
conquistaron pa los reyes de su Patria
los Peruses y los Méjicos;
y llenaron de pinturas sus iglesias,
y parlaron su sentir en los congresos,
y cantaron la belleza de sus campos,
y elevaron sus plegarias a los cielos,
y murieron orgullosos por la causa
de las santas libertades de su pueblo.

Cabe abundar un poco más sobre la sorprendente figura de este poeta indicando que se muestra en él un concepto de enorme flexibilidad y versátil variedad con la que emplea diversidad de tipos de metro poético. Pero con todo, lo más singular del caso es la tremenda capacidad de intuición y el poder expresivo con el que sintetiza aspectos de intensa profundidad conceptual como, para el caso, el siguiente⁵⁸:

Son asina los cachorros de la raza
de castúos labraores extremeños,
que, inorantes de las cencias d'hoy en día,
cavilando tras las yuntas, descubrieron
que los campos de su Patria
y la madre de sus hijos, son lo mismo.

Ante tales expresiones no puede uno más que exclamar: ¡qué pena que este hombre no hubiera tenido una amplia formación académica...! ¡Qué poderosa intuición,

También cabría citar el caso del murciano Manuel Cárcelos "El Patiñero". Es el trovero más popular de la Región de Murcia, conocido incluso en la Real Academia de la Lengua donde se han interesado por conocer su especial don sobre la improvisación poética.

Las rimas le salen solas, espontáneas y a borbotones. Jamás ha necesitado lápiz y papel para componer. "Cuando tengo que escribir lo hacen mis hijas y mis nietos por mí. Sin embargo, no hay un instituto en Murcia que no me haya llamado para explicar poesía". (Indicado en *Panorama en Azul*, Nº 45, Otoño 2008, *CAM-azul* con los mayores, págs. 16-17.)

⁵⁷ Que figura en las págs. 34-35 de su obra *El mijón de los castúos (Rapsodias Extremeñas)*; Madrid, Espasa-Calpe, S.A., Sexta Edición de 1981.

⁵⁸ Sacado de *El mijón de los castúos*, ob. cit., pág. 35.

qué profunda inteligencia y qué intenso sentimiento se muestra en estas expresiones!, por las que se indica: "los campos de su Patria y la madre de sus hijos, son lo mismo"...! ¡Qué lástima que la inteligencia de este buen hombre se quedara exento y privado de brillo, como aquel diamante que, al no haber sido pulido adecuadamente por el orfebre, no llegara a alcanzar la categoría y las maravillosas y fulgurantes iridiscencias del brillante...!

C. "Ayudarse del arte será mucho mejor". Tanto en éste como los dos siguientes apartados se nos muestran fuertemente impregnados de las teorías estéticas que expresa Aristóteles en su obra *Sobre lo sublime y Poética*⁵⁹. Efectivamente, consciente o no Cervantes de las magistrales enseñanzas del genial filósofo griego, el caso es que parecen directamente inspiradas por su doctrina filosófica, estética. No es suficiente que el artista posea amplias cualidades innatas; será también de capital importancia para la proyección de su creatividad el apoyo que desde la tradición se confiere sobre la herencia consolidada y que, por ello mismo, se recibe desde el legado de sus antecesores. Por ello mismo indica Aristóteles⁶⁰ lo siguiente:

Muchos escritores reciben su inspiración de un soplo ajeno, a la manera de la Pitia, que, según es fama, se sienta en el trípode en aquel lugar donde, cuentan, hay una hendidura en el suelo de donde brota un vapor divino que la fecunda con un poder sobrenatural y, acto seguido, comienza a emitir sus oráculos por vía de inspiración. De igual manera, del genio de los antiguos fluyen, hacia el espíritu de quienes les imitan, unos efluvios como emanados de bosquetes sagrados, bajo cuyo hechizo incluso los menos dotados de inspiración participan del fervor poético que les insufla el genio ajeno.

Ese "ayudarse del arte" bien podemos apreciar aquí que se refiere esencialmente al hecho de acopiar todos los avances técnico-estéticos que se han ido acumulando mediante la transmisión sucesión de la herencia. En ella se ha ido aquilatando y acrisolando todos aquellos valores de coherencia, forma, estructura, proporción, estilo y carácter que confieren solidez y calidad a la obra artística.

D. "Mezcladas la naturaleza y el arte". En las dos siguientes citas manifiesta Aristóteles la íntima entreveración que se establece entre la naturaleza y el arte. En principio argumenta sobre la coherencia estética de la naturaleza y la manera en que ésta

⁵⁹ Aristóteles: *Sobre lo sublime y Poética*; traducc. de José Alsina, Barcelona, BOSCH Casa Editorial, S.A., 1985.

⁶⁰ Idem, págs. 118-119.

coordina sus distintas partes. Posteriormente Aristóteles alude⁶¹ a conceptos reglados de proporción y de método que el artista debe advertir implícitos en la representación estética de la naturaleza:

Aunque con frecuencia, en casos de estados fuertemente emocionales, la naturaleza no se somete a ley alguna, la verdad es que no suele abandonarse al azar ni, por supuesto, manifestarse de un modo anárquico; y es que es ella, precisamente, la causa primera, la base esencial de toda creación. Sin embargo, en todo lo que concierne a cuestiones de proporción, de oportunidad en cada caso concreto, así como a la práctica y al uso más intachables, el método es el recurso más apto para determinar y proporcionar sus verdaderos límites.

Al propio tiempo también manifiesta que la representación estética de la naturaleza es tanto más agraciada cuanto más se ajustan sus elementos a la proporción y a la relativa simetría. En todo caso esa proporción y simetría manifestadas en la naturaleza son el producto fortuito de los diversos avatares geológicos y meteorológicos; pero, en todo caso, ahí mismo se establece el recíproco concepto de la *mimesis* entre la naturaleza y el arte. Por ello mismo indica Aristóteles⁶² lo siguiente:

El arte alcanza su punto culminante cuando da la impresión de pura naturalidad, y la naturaleza, a su vez, consigue su plena perfección cuando, imperceptiblemente, encierra los principios del arte.

La claridad de concepto como, al propio tiempo, la admirable expresión hermenéutica (clara, concisa y suficiente) demuestra, especialmente en casos como éstos, la magnitud intelectual de Aristóteles. Por ello mismo es necesario acudir constantemente a sus sabias consideraciones puesto que mantienen perennemente una absoluta y lozana vigencia.

En algunos casos de arquitectura urbanística la disposición formal no se circunscribe únicamente sobre la obra en sí misma sino que, además, se ha elegido previa y cuidadosamente su emplazamiento⁶³. Es el caso de la arcaica Micenas para la que se buscó un emplazamiento sobre un punto intermedio y sorprendentemente equidistante entre dos colinas prácticamente idénticas (como alzadas intencionadamente

⁶¹ *Sobre lo sublime y Poética*, ob. cit., pág. 75.

⁶² *Idem*, pág. 145.

⁶³ Lo mismo cabe indicar sobre el emplazamiento de los grandes monasterios para los que se elegía cuidadosamente una ideal ubicación (en lugares de singular belleza y estratégica posición, además de la proximidad de un río o caudalosa fuente) y la adecuada orientación de las distintas dependencias: iglesia, dormitorios, biblioteca, refectorio, etc., de la manera más conveniente...

por la mano del hombre) que establecen, desde una admirable disposición natural, una perfecta simetría respecto de un eje. No es éste un caso aislado puesto que también para Roma se buscó un emplazamiento entre siete similares colinas aunque buscando más el valle que la colina. Existen también algunos casos de ciudades de menor rango que buscaron, como en el caso de Morella (Castellón) un especial emplazamiento entre colinas simétricas.

E. “Ser el poeta casto en sus costumbres”. La pluma es la lengua del alma. Una de las cualidades más importantes en la obra artística es que ésta sea un fiel y sincero reflejo de la propia vida particular de su creador. La autenticidad es condición indispensable y por ello mismo se manifiesta una mutua correlación entre la vida del artista y su obra. Al propio tiempo la obra no puede transmitir ese mensaje moral si en su creación no le ha sido conferida, de manera sincera, desde el propio hálito creativo del artista. Todo esto lo expresa magistral y claramente mente Aristóteles al indicar⁶⁴ lo siguiente:

Es absolutamente imposible que una persona que ha consagrado, durante toda su vida, sus ideas y cuidados a temas mezquinos y serviles pueda engendrar un pensamiento que suscite la admiración y merezca el aplauso unánime de la posteridad. Y, al contrario, son nobles, lógicamente, los acentos de quienes atesoran en su espíritu ideas elevadas.

Tras establecerse la directa correlación entre la vida moral del artista y su reflejo en la correspondiente obra, aparece de manera derivada el concepto superior de aquella sinceridad y evidente espontaneidad que se manifiestan desde la emoción. Por ello mismo se indica⁶⁵:

Nada hay tan sublime como una noble emoción cuando esta aflora en el instante oportuno; en tales casos, exhala las palabras como bajo los efectos de un místico transporte, de una inspiración, y como si les infundiera un soplo apolíneo.

En cuanto a la expresión “La pluma es la lengua del alma” cabe indicar que la verdadera autenticidad de la literatura se denota cuando es el directo reflejo de la propia vida. En realidad nada puede mostrar mayor autenticidad que lo que se conoce con profunda intensidad, cual es la propia vida; el paso siguiente y lógico es la manifestación estética de todo ese cúmulo de sentimientos y vivencias desde su directo

⁶⁴ *Sobre lo sublime y Poética*, ob. cit., pág. 95.

⁶⁵ Idem., pág. 93.

reflejo a través de la obra artística. Este directo reflejo puede manifestarse sobre la propia vida personal o manifestada, de manera encubierta o eufémica, sobre la vida de personajes ficticios; en todo caso, uno u otro modo son igualmente válidos si implican autenticidad, sinceridad y verosimilitud.

En este contexto cabe recurrir a la siguiente expresión⁶⁶ de Federico de Mendizábal⁶⁷: “La vida sólo es un gran acorde para los grandes poetas”. Ésta es una de aquellas afortunadas, felicísimas y eminentes frases que no brotan por casualidad. En su brillo genial y en sí mismas definen la categoría insigne de quien las emite. Por ello mismo y al propio tiempo, en su brillante pero lacónica dimensión, se contiene una enorme cantidad de densas sugerencias que, asombrosamente, se muestran todas ellas implícitas aun dentro de tan sucinta extensión:

- ❑ Se manifiesta la clara conciencia sobre la brevedad de la existencia humana, puesto que tan sólo es un contingente soplo en medio de la insondable dimensión, espacial y temporal, del cosmos.
- ❑ Como “gran acorde” cabe entender la armonía que el sabio establece tanto en su actitud ético-estética ante vida como la coherente correlación de ésta en su

⁶⁶ Manifestada en la *POESÍA MÍSTICA*. Esta obra de Mendizábal, (con el subtítulo de *S. JUAN DE LA CRUZ—S. TERESA DE JESÚS—JACINTO VERDAGUER*), supone, efectivamente, una importante muestra antológica de estos grandes poetas místicos. En ella se recogen las más sublimes aportaciones poéticas de estos tres magnos personajes de la literatura española a la vez que se comentan analíticamente sus proverbiales contenidos.

⁶⁷ Federico de Mendizábal y García Lavín (1901-1988) es, en nuestro particular criterio, uno de los mejores literatos del Generación del '27. Su importante acción literaria ha sido justamente reconocida en diversas ocasiones. Por ello mismo fue laureado con más de 120 premios nacionales e internacionales y, entre ellos, recibió el Premio Mundial de Poesía en seis ocasiones (todos ellos en Italia, en los años 1965, 1967, 1969 y 1971, 1973 y en 1975). Recibió también el Gran Premio Internacional de Poesía (Francia, 1971). Fue propuesto en dos ocasiones para el Premio Nóbel de Literatura. Con todo ello, y aunque su creación literaria ha sido publicada por diversas editoriales, su obra no ha sido divulgada convenientemente y, desde luego, tampoco se ha efectuado aún sobre ella un estudio profundo sobre sus riquísimos contenidos. En todo caso cabe considerar que los elevados conceptos manifestados en su obra la apartan irremediablemente de la gran masa y la reducen sólo al interés de selectas minorías. En todo caso, de suerte cabe calificar lo que, ciertamente, ni para mí ni para nadie debiera ser un feliz “descubrimiento”, esto es, que debiera ser de sobra conocida la magnificente obra literaria de Federico de Mendizábal (como la de tantos otros insignes poetas) y no, por el contrario, ser una obra prácticamente ignorada por el gran público. Pero estas cosas suelen ocurrir cuando los gustos y la formación cultural de la sociedad están, en demasiados casos, condicionados por conveniencias y sesgadas manipulaciones de todo tipo.

De cualquier manera, también los autores literarios que gozan de una mayor difusión no son leídos por la gran masa y su conocimiento queda prácticamente reducido a selectas minorías, casi al mismo modo de las grandes aportaciones de la Filosofía... En todo caso, no hay más que constatar qué tipo de literatura suele leer el personal que viaja en el transporte público... Se detecta y constata así la deprimente muestra de la manipulación cultural; en ella se entiende la literatura no como un servicio cultural a la sociedad, sino como un mero mercado. Existe un comalache entre las editoras y la masa de la gente. Aquéllas buscan rentabilidad a toda costa mientras que la masa rebaja y degrada el interés de la literatura meramente a la distracción y el entretenimiento, soslayando radicalmente cualquier tipo de literatura que aboque a la consideración de superiores valores ético-estéticos.

entorno social, así como en la valoración sobre la herencia del pasado y la responsabilidad de la transmisión de sus contenidos en su proyección de futuro.

- La expresión metafórica del “gran acorde” atiende, una vez más, a la referencia musical pero no ya sólo en sí misma sino considerando también que la música, como fenómeno de comunicación, establece una simbiosis emotiva con todas las artes. Mediante la elevación mística que ellas propician, es posible afrontar el dolor de la existencia, especialmente el de la dramática limitación de la vida desde la que, no obstante, se sienten desesperadamente las ansias de infinitud, el anhelo de aquella misma trascendencia hacia cuyo misterioso destino pretendemos remontar el vuelo, precisamente sobre las alas del arte...

QUIJOTE, II, xix

Tiene asimesmo maheridas⁶⁸ danzas así de espadas como de cascabel menudo, que hay en su pueblo quien los repique y sacuda por extremo; de zapateadores no digo nada, que es un juicio los que tiene muñidos. [...] canta como una calandria, y toca una guitarra, que la hace hablar. [...] bizarro y entonado, aunque fuese un desbaratado espadachín.

Se hace aquí referencia explícita a la danza como elemento inseparable y fundido simbióticamente con la música en multitud de ocasiones. Dante, reflejando la costumbre de su tiempo, establece una clara simbiosis de la música con la danza en varios contextos de *La divina comedia*. Por ello mismo, en uno de los pasajes de esta portentosa obra⁶⁹, indica lo siguiente:

Aquellas tres, que demostraban en su actitud ser de una jerarquía más elevada, se adelantaron danzando al compás de sus angélicos cantares.

En este caso parece referirse a las danzas regionales y populares. Se emplea aquí la expresión metafórica “entonado”, como sinónimo de coherente y apuesto garbo.

En la expresión “toca una guitarra que la hace hablar” cabe apreciar un recurso, (a medio camino entre la metáfora y la comparación), por la que se trueca aquella consabida costumbre de indicar “cantar” como figura retórica equivalente a “declamar”,

⁶⁸ Florencio Rey no consideran *maheridas* como equivalente a *malheridas*, sino referente a *dispuestas, prevenidas*.

⁶⁹ *La Divina Comedia*, ob. cit. pág. 348.

“recitar”...Aquí ocurre justamente al revés: la destreza en la interpretación musical se traduce ahora desde la metáfora de “hablar”.

Era anochecido; pero antes que llegasen les pareció a todos que estaba delante del pueblo un cielo lleno de innumerables y resplandecientes estrellas. Oyeron asimismo⁷⁰, confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos, como de flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos y sonajas; y cuando llegaron cerca vieron que los árboles de una enramada, que a mano habían puesto a la entrada del pueblo, estaban todos llenos de luminaria, a quien no ofendía el viento, que entonces no soplaba sino tan manso, que no tenía fuerza para mover las hojas de los árboles. Los músicos eran los regocijadores de la boda, que en diversas cuadrillas por aquel agradable sitio andaban, unos bailando, y otros cantando, y otros tocando la diversidad de los referidos instrumentos.

La música tiene un sinnúmero de aplicaciones y entre ellas está también la legítima funcionalidad de amenizar los actos festivos con un tipo de composiciones aptas para tal efecto. En este caso cabe indicar cuatro conceptos claramente manifestados aunque todos ellos dispuestos sobre la música como aglutinador de esta variopinta y colorista complejidad:

- Considerable elenco organológico en el que se cita una amplia relación de instrumentos musicales.
- La música, desde el conjunto de instrumentos y los cantos, en simbiosis con la danza.
- La fiesta como motivo y destino de aquel variopinto concierto. En todo caso la música se adapta exclusivamente al carácter desenvuelto y alegre de la festiva ocasión.
- La noche como marco ideal de la fiesta; bajo el prodigio de ‘Innumerables y resplandecientes estrellas’ se multiplica de manera formidable el encanto y el hechizo de la noche en la que su oscuridad no es sino el mejor fondo para que resalten mayormente los fulgores festivos.

En realidad poco cambia con el tiempo la manifestación de las costumbres festivas. La escena que aquí se narra es prácticamente idéntica a la que aún puede observarse en multitud de nuestros pueblos y en las verbenas que se organizan en la plaza mayor con motivo de los diversos tipos de fiestas, especialmente de las patronales de los pueblos y aldeas. También algunas ciudades, y entre ellas la propia Madrid, aún dispensan, con motivo de sus entrañables fiestas de San Isidro, la Almudena, San

⁷⁰ En otras ocasiones se indica *mesmo*, *asimesmo*, etc. En cambio, aquí se indica directamente de la manera moderna: *asimismo*.

Antonio, etc., estos tipos de verbenas populares que tanto agradece la ciudadanía al ser el gracioso y deleitable contrapunto a la rutina y la trepidante vorágine de la moderna ciudad.

QUIJOTE, II, xx

—Yo no me acuerdo, Sancho —respondió don Quijote—, de tal capítulo; y puesto que sea así, quiero que calles y vengas, que ya los instrumentos que anoche oímos vuelven a alegrar los valles y sin duda los desposorios se celebrarán en el frescor de la mañana, y no en el calor de la tarde.

Hasta hace relativamente poco las bodas se celebraban, efectivamente, por la mañana, en la mayor parte de las comarcas de España, especialmente en los núcleos rurales. Ha sido en la modernidad del último cuarto del pasado siglo XX cuando se fue imponiendo el uso de celebrar las bodas por la tarde y, por consiguiente, la de agasajar a los invitados con una cena.

En tanto, pues, que esto pasaba Sancho, estaba don Quijote mirando cómo, por una parte de la enramada, entraban hasta doce labradores sobre doce hermosísimas yeguas, con ricos y vistosos jaeces de campo y con muchos cascabeles en los petrales, y todos vestidos de regocijo y fiestas.

Aparece aquí el concepto de la enramada. Esta expresión léxica puede tener varias acepciones según la referencia o el contexto a que pertenezca. Aquí parece que se refiere a un tipo de carruaje aderezado con ramajes y probablemente también con flores.

En todo caso cabe evocar también aquel tipo de alfombra floral que se extiende con motivo de las fiestas de *Corpus Christi* en diversos puntos de la geografía española. A imitación de este tipo de enramadas también se extendían enramadas en la región valenciana, hasta hace pocos años, ante la puerta de las chicas, por parte de los enamorados pretendientes en las madrugadas del florido mayo. Tras el previo diseño se extendían estas enramadas antecediendo al paso de las rondas nocturnas del mes de mayo que, eran acompañadas por las típicas canciones de rondallas.

Tan bella costumbre floral se efectúa también, con gran derroche de pomposa suntuosidad, en diversos puntos de Europa. Para el caso cabe considerar, entre otras, aquellas enramadas dispuestas en la bellísima *Grand Place* de Bruselas o ante el esplendido edificio neogótico del ayuntamiento de Viena.

Otro concepto de enramada es el conjunto de guirnaldas que, entretejidas con ramas de diversos arbustos ornamentales, y adornadas de diversos tipos de flores, se disponen en los doseles de diversos santos en las novenas y, particularmente en la víspera o “velada” que antecede a la celebración de su fiesta.

Por fin, también reciben el nombre de “enramada” las engalanaduras y aparejos con que se revisten las caballerías que desfilan en el Pasacalle de Sant Vicent Ferrer. Estas “*enramades*” reciben precisamente este nombre porque aquellas tupidas y amplias mantas con que se cubren las caballerías están ricamente bordadas (generalmente sobre llamativas telas rojas) con profusos motivos florales y recubiertas, en muchos casos, de brillantes cristales de bohemia e incluso de pedrería semipreciosa.

De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas, de hasta veinte y cuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo.

Se reitera aquí el concepto de la enramada y se alude también al de la danza. Para el caso cabe citar, entre otros muchos, aquel tipo de danzas que tienen lugar en el Maestrazgo castellonense, especialmente en la histórica ciudad de Morella, particularmente con motivo de las fiestas de *Sexeni*⁷¹. Precisamente desfilan allí varios conjuntos, unos de jóvenes y otros de niños. En ambos casos y de modo independiente, danzan de manera muy acompasada al compás del *tabalet* y *dolçaina* al tiempo que entrecruzan golpes de bastones y espadas, en reminiscencia de arcaicas batallas de la antigüedad y del medioevo.

Todo un extensísimo elenco de pequeñas composiciones que tienen su plena razón de ser y, en cualquier caso, su oportuno contexto para su decorosa representación pueden manifestarse también, desde aquellas del ámbito popular como la jota, zortzico, peteneras o muñeira...

También le pareció bien otra que entró de doncellas hermosísimas, tan mozas, que, al parecer, ninguna bajaba de catorce ni llegaba a dieciocho años, vestidas todas de palmita verde, los cabellos parte tranzados y parte sueltos; pero todos tan rubios, que con los del sol podían tener competencia; sobre los cuales traían guirnaldas de jazmines, rosas, amaranto y madreselva compuestas. Guiábalas un venerable viejo y una anciana matrona; pero más ligeros y sueltos que sus años prometían. Hacíales el son una gaita zamorana, y ellas, llevando en los rostros y en los ojos a la honestidad, y en los pies a la ligereza, se mostraban las mejores bailadoras del mundo. [...]

⁷¹ Se trata de un conjunto de festejos que la ciudad de Morella celebra cada seis años. En estas solemnísimas fiestas se reitera el voto perpetuo, o promesa a la Virgen de Vallivana, en cumplimiento de gratitud por la salvación milagrosa de la peste que sufrió aquella ciudad castellonense.

Delante de todos venía un castillo de madera a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de hiedra y de cáñamo teñido de verde, tan al natural, que por poco espantaran a Sancho. En la frontera del castillo y en todas cuatro partes de sus cuadros traía escrito: *Castillo del buen recato*. Hacíanles el son cuatro diestros tañedores de tamboril y flauta. Comenzaba la danza Cupido, y habiendo hecho dos mudanzas, alzaba los ojos y flechaba el arco contra una doncella que se ponía entre las almenas del castillo, a la cual de esta suerte dijo:

—Yo soy el dios poderoso
en el aire y en la tierra
y en el ancho mar undoso,
y en cuanto el abismo encierra
en su bátratro espantoso.

Salió luego el Interés, e hizo otras dos mudanzas; callaron los tamborinos, y él dijo:

—Soy quien puede más que amor
y es Amor el que me guía;
soy de la estirpe mejor
que el Cielo y la tierra cría,
más conocida y mayor.

Retiróse el interés, e hízose adelante la Poesía; la cual, después de haber hecho sus mudanzas como los demás, puestos los ojos en la doncella del castillo, dijo:

—En dulcísimos conceptos,
la dulcísima Poesía,
altos, graves y discretos,
señora, el alma te envía
envuelta entre mil sonetos.

Desvióse la Poesía, y de la parte del Interés salió la Liberalidad, y, después de hechas sus mudanzas, dijo:

—Llaman Liberalidad
al dar que el extremo huye
de la prodigalidad,
y del contrario, que arguye
tibia y floja voluntad.

Llegó el Interés con las figuras de su valía, y, echándola una gran cadena de oro al cuello, mostraron prenderla, rendirla y cautivarla; lo cual visto por el Amor y sus valedores, hicieron ademán de quitársela; y todas las demostraciones que hacían eran al son de los tamborinos, bailando y danzando concertadamente.

Cabe subrayar aquí la indudable influencia de la *Ética* de Aristóteles, especialmente en lo referente a los superiores conceptos de liberalidad y prodigalidad. Al presentarse la expresión “que el extremo huye” (equivalente a “evitar el extremo”) parece relativamente claro que Cervantes tenía un conocimiento adecuado de la *Ética* de Aristóteles y de las categorías morales que allí se analizan con tan sabia profundidad y admirable claridad. En todo caso, la referencia a “que el extremo huye” es otra muestra alusiva al término medio que tanto pondera y alaba Aristóteles en su *Ética*.

También aparecen unos conceptos contrapuestos en el plano ético, como el Interés y la Poesía. Probablemente pretende simbolizarse con el Interés la tendencia materialista con la que se rebaja y degrada el amor, hasta el punto de abocar tan sagrado y sublime sentimiento al matrimonio de interés o conveniencia. En el otro extremo se sitúa la Poesía; con ella se simboliza el amor ideal y sublime, aquel que sitúa el más noble sentimiento humano por encima de cualquier tipo de tendencia materialista; aquel sobre el que la expresión popular dice que “ni se compra ni se vende el cariño verdadero”.

Todos estos profundos conceptos aparecen representados de manera fastuosa, notablemente teatralizados de manera aparatosa, marcadamente ostentosa. La música y la danza constituyen el complemento ideal, toda vez que indispensable, para este tipo de solemne festejo.

QUIJOTE, II, xxi

Cuando estaban don Quijote y Sancho en las razones referidas en el capítulo antecedente, se oyeron grandes voces y gran ruido, y dábanlas y causábanle los de las yeguas, que con larga carrera y grito iban a recibir a los novios, que, rodeados de mil géneros de instrumentos y de invenciones, venían acompañados del cura, y de la parentela de entrambos, y de toda la gente más lúcida de los lugares circunvecinos, todos vestidos de fiesta. [...] Ibanse acercando a un teatro que a un lado del prado estaba, adornado de alfombras y ramos, adonde se habían de hacer los desposorios, y de donde habían de mirar las danzas y las invenciones.

El fragmento narrado en este contexto es la continuación y confirmación del anterior. Cabe comentar aquí la significativa expresión “mil géneros de instrumentos y de invenciones”. Con esta genérica indicación se sugiere que en esta escena aparecen todo tipo de instrumentos conocidos en esa época que, por cierto, disponía ya entonces de muy diversos tipos en su variada naturaleza de viento-madera, viento-metal, cuerda-arco, cuerda pulsada, instrumentos de tecla e instrumentos de percusión. En cuanto a la expresión de “invenciones” cabe indicar que, referida a una de las formas musicales, posee un carácter próximo al concepto de la improvisación⁷². En todo caso la palabra “invención” no tiene, en esta época cervantina, la misma acepción hermenéutica, absolutamente concretizada y definida, que en los posteriores tiempos del estilo barroco

⁷² De hecho, en la organización formal de las invenciones de J.S. Bach se muestra como una sucesión de diseños que, desde el mismo carácter improvisatorio, apenas muestran consistencia en su idea melódica (generalmente trazada sobre diseños arpegiados y marcadamente reiterativos); de la misma manera, también se detecta allí un conjunto estructural endeble pues el discurso melódico se extiende como un velo superficial que denota carencia de sólidos y consistentes apoyos.

de J.S. Bach y G.F. Händel. Más bien cabe pensar que se refiere a un amplio florilegio de formas compositivas musicales de aquella época. Entonces, en virtud de la influencia de un acrisolado Renacimiento, ya se manifestaba una amplia variedad en las formas de la composición musical, especialmente en los géneros profanos que se habían emancipado del ámbito de los géneros religiosos. Efectivamente, en la época de Cervantes existía ya una enorme floración de instrumentos y también, al propio tiempo, muy diversos tipos de composición musical, todo ello en un contexto social en que se habían diferenciado ya, por efecto de la estética renacentista, los distintos géneros: el religioso del profano, el polifónico del lírico, a la vez que el estilo lírico del oratorio se diferenciaba también del renacido teatro musical, inspirado hipotéticamente en la antigua tragedia griega y dispuesto sobre las primigenias óperas renacentistas en la Italia de fines del siglo XVI.

Dada la enorme diversidad de aspectos que emanan desde estos dos poderosos conceptos: elenco instrumental y variedad de formas de composición musical, entendemos que probablemente convendría desarrollarlos de manera separada. Pero, no obstante, como cada uno de sus ámbitos, instrumental y compositivo, confluyen constantemente en una intersección común, a continuación intentamos efectuar sobre ellos una somera exposición con la intención de aclarar, al menos someramente, sus contenidos estéticos de manera asociada.

Entendemos que esta exposición debe ser lo más sucinta posible pero, al propio tiempo, consideramos que resulta ser indispensable para conceptuar y definir los efectos de un Renacimiento que suponen el ilusionado intento de emulación de la cultura clásica grecorromana y su esplendente irradiación por Europa tras el sufriente siglo XIV⁷³ que, en realidad, fue su claro y directo antecedente.

⁷³ A este siglo XIV y, en él, a sus sorprendentes y contradictorios aspectos, nos hemos referido anteriormente en *QUIJOTE I*, Lii.

En realidad, este siglo XIV fue un directo y dinámico antecedente del Renacimiento en las diversas vertientes artísticas de la plástica: arquitectura, escultura, pintura, grabado... pero también en la literatura y en la propia música. Precisamente en este mismo siglo XIV se dan la mayor parte de los postulados estéticos renacentistas, plenamente humanistas, en la obra de diversos literatos italianos: Dante, Petrarca y Boccaccio especialmente. Por tanto, todos ellos se unen a la corriente estética literaria dispuesta sobre el *Dolce stil nuovo*. La música, en esa aspiración humanística, logra también esa diferenciación entre el género sacro y profano con Philippe de Vitry y Guillaume de Machaud.

A aquella anterior concepción estética puramente especulativa y ceñida a forzados simbolismos religiosos y a extraños conceptos sacros sucede ahora un dinámico y desenvuelto realismo, todavía idealizado pero encauzado ya desde una decidida y libre pretensión de expresividad henchida de humanismo...

Las nuevas e importantes tendencias y directrices estéticas que van a informar el *Ars Nova* son en la música el fiel reflejo de la impronta dinámica que se manifestará en todas las esferas de la cultura y desde las que se generará inminentemente la esplendorosa eclosión del Renacimiento.

ALGUNAS SUCINTAS REFERENCIAS SOBRE LA MÚSICA CULTA EN GRECIA

Cabe suponer, con más cierta que relativa probabilidad, que el mismo concepto estético de proporción⁷⁴, equilibrio y belleza que regían en Grecia con la aplicación del canon para la arquitectura y las diversas artes plásticas, debió aplicarse también para la música. Sin embargo, no es posible rebasar la mera conjetura y, por tanto, hay que acudir a la forzada hipótesis sobre una actividad que, de haber sido conocida sobre una amplia muestra de documentos auténticos de aquella época y, por tanto, de fehaciente fiabilidad, hubieran permitido una indagación mucho más amplia que la que permite una exigua cantidad de documentos⁷⁵ de dudoso origen. La abundancia de documentos plenamente fiables y originales habría posibilitado, entre otros, estos tres substanciales e importantísimos aspectos:

- ♦ Contrastar y cotejar (sobre el propio documento musical escrito) todas las referencias del orden estético que sobre distintas cuestiones plantearon Platón, Aristóteles o Marsias, entre otros, acerca de la música al servicio del Estado y su subordinación a las diversas tareas y usos del poder.

Este siglo de la *Ars Nova* es también el de los *Proverbios Morales* del Rabino Dom Sem Tob, de *El Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, del Giotto...

La modernidad de este sorprendente y admirable siglo XIV de un grandioso movimiento, de importancia trascendental para la historia de la música y está representado especialmente por Philippe de Vitry (1291-1360) y Guillaume de Machaud (1300-77) autor de una admirable Misa en estilo de polifonía heterofónica.

⁷⁴ En la tragedia y en la comedia griegas, más allá incluso de la permanente intención por establecer una íntima coherencia entre estructura y forma, se llegó también a conferir a ésta (como reflejo de aquella constante tendencia estética por la proporción y la simetría), una especie de simetría axial. Tal es el caso, entre otros, de la tragedia de Sófocles, "*Edipo en Colono*". Estos aspectos de axialidad en esta tragedia fueron analizados en la ponencia de Elsa García Novo, "*Variación y simetría en el Teatro y el Arte griego*", y expuesta en el Curso Internacional *DRAMATURGIA Y PUESTA EN ESCENA DEL TEATRO GRIEGO*, en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid en marzo de 1995.

⁷⁵ En el mejor de los casos, suelen ser copia de copias.

- ◆ Admirar sobre suficientes documentos relativamente⁷⁶ fidedignos la obra musical de la Antigüedad que, a buen seguro, debió ser bellísima en tantas ocasiones, especialmente si se correspondía (cosa muy probable) con el esplendor, la belleza y la proporción de las demás artes: arquitectura, escultura y especialmente la literatura. Constantemente nos estamos refiriendo a que la literatura establece respecto a la música fuertes analogías; por ello mismo ambas se fundían simbióticamente para propiciar la magna manifestación de la tragedia y otros diversos géneros menores de la acción teatral.
- ◆ El tercer y más importante aspecto, aunque también el más utópico en su pretensión analítica, es el de valorar hipotéticamente (aunque, en este caso, más bien añorar y lamentar...) aquella progresión⁷⁷ cualitativa que se hubiera establecido si se hubiera contado con un precioso nexo referencial plenamente fiable.

Prácticamente durante un milenio estuvo interrumpido aquel proceso altamente cualificado para la arquitectura y el resto de las artes⁷⁸.

⁷⁶ Quizá la menos perjudicada haya sido la arquitectura sobre esta herencia cualitativa desde la Antigüedad. Efectivamente, a mayor solidez empírica de la representación de la obra, mayor ha sido la posibilidad de que ésta perdurase y resistiese relativamente el paso del tiempo. De ahí que las geniales muestras escultóricas de Grecia nos hayan llegado, en la mayor parte de los casos, por medio de reproducciones realizadas en la época imperial de Roma. En todo caso, las muestras escultóricas helénicas auténticas como los bajorrelieves del Friso del Partenón, (actualmente en el British Museum de Londres) o el Altar de Pérgamo, (admirablemente dispuesto en el Museo de Berlín), deben su conservación al hecho de ser partes fijas, aunque complementarias de la arquitectura que de otra manera hubiera sido prácticamente imposible su conservación hasta nuestros días.

La consideración sobre los vestigios arquitectónicos grecorromanos es, desde luego, de fidedigna apreciación en la actualidad. Sus maravillosas muestras pueden admirarse en distintos puntos: Grecia, Italia, España, Francia, Libia, Argelia, Túnez... En todo caso, en la región de Anatolia sorprenden estos vestigios por su extraordinaria variedad y cantidad. Teatros, templos, anfiteatros, necrópolis y una enorme muestra de diversos tipos de monumentos (conservados en esa región anatólica con extrema abundancia y en admirable estado de conservación) permiten formularse una idea, (si no clara, sí al menos muy aproximada) de aquel esplendoroso nivel en que se estableció el nexo cultural greco-romano. La arquitectura bien puede congratularse con todo ello pues bien a la vista permanecen estas muestras desde las que los arquitectos puede detectar directamente los ascendientes técnico-artísticos de su correspondiente actividad creativa. ¡Ojalá en la música pudiéramos admirar también, de manera similar, nuestros arcaicos antecedentes, en vez de tener que recurrir a hipótesis de dudosa consistencia!

⁷⁷ Ciertamente es que para todas las artes también se truncó, desde la caída del imperio romano, la progresión cualitativa sobre la herencia clásica grecorromana pero, al menos, tanto desde el intento por recaptar los elementos clásicos que se dan de forma primigenia con el arte prerrománico, (Aquisgrán, Oviedo...) como después en las sucesivas etapas del Renacimiento y del neoclasicismo, se partía desde la directa y empírica observación de las obras de la Antigüedad conservadas con mayor o menor fortuna, mientras que la música jamás pudo contar con tal testimonio referencial.

⁷⁸ Comparando someramente las pinturas mozárabes de San Baudelio de Berlanga, las románicas del norte de Cataluña o San Isidoro de León, con las muestras pictóricas de los frescos que se pueden admirar tras la recuperación arqueológica de Pompeya, claramente se puede observar que éstas, aun dentro de su antigüedad, ofrecen un mayor nivel cualitativo que el conjunto de rígidas, hieráticas y desproporcionadas

Para la música, en cambio, cabe encuadrar esta interrupción cualitativa en un período muchísimo más amplio que se enmarcaría prácticamente desde la toma de Corinto⁷⁹ hasta que comienzan a cristalizar someramente los primeros y tímidos intentos de expresividad establecidos sobre el contrapunto imitativo de la *Ars Nova* de Philippe de Vitry y Guillaume de Machaud.

Dentro del sistema educativo musical de Grecia era la música, junto a la matemática, la gramática y la gimnasia, uno de los cuatro substanciales pilares del sistema educativo.

Mientras que los países orientales en sus períodos de esplendor, casi de manera generalizada, abandonaron el cultivo y el desarrollo de la música en manos de artistas profesionales, en Grecia el arte musical, de manera muy similar a la del pueblo hebreo,⁸⁰ era del general dominio popular.

figuras del románico (sin la mínima referencia sobre el canon anatómico). Lo mismo cabe considerar sobre la variedad de recursos y, en ellos, aquellas esplendentes muestras que se pueden admirar sobre los mosaicos policromados de la misma época romana, tan llenos de espontánea naturalidad y vigoroso realismo mostrado tanto en sus escenas como en su aspecto técnico sobre la riqueza cromática.

⁷⁹ Para Roma jamás tuvo la música aquel elevado rango que ostentó en Grecia en todos los niveles: pedagógico, cultural y artístico. En Roma la música estaba, muy frecuentemente, al mero servicio de la diversión cuando no sometida como recurso ambiental en apoyo de desorientadas orgías y bacanales.

Con la toma de Corinto no sólo comienza a soslayarse todo el sentido del canon de la proporción y del equilibrio en las diversas manifestaciones artísticas sino que, además, se pierde gran parte de los referentes culturales que Grecia había incorporado desde Egipto, Siria y Mesopotamia desde una triple vía:

1. Las constantes expediciones marítimas de un pueblo de convencida (y obligada) vocación marina y, desde ella, de decidida convergencia intercultural.
2. Heródoto e Hipócrates, llamados respectivamente por Cicerón "*Padre de la Historia*" y "*Padre de la Medicina*", inauguraron un tipo de expediciones de una magnitud desproporcionada para las limitaciones de aquellas épocas, visitando Egipto y amplias regiones del Medio Oriente. Toda una serie posterior de historiadores, filósofos, científicos y artistas siguieron también estas pautas viajeras y, como consecuencia de ellas, incorporaron a cada respectiva *polys* helénica un enorme bagaje de conocimientos de todo tipo.
3. La expansión helénica de Alejandro Magno con el subsiguiente sustrato cultural griego que esas ciudades mantuvieron durante mucho tiempo después de la conquista.

Grecia, cuna de la filosofía, del derecho, del teatro del canon escultórico, de la arquitectura proporcionada y, sobre todo, de un idioma admirablemente sistematizado en todos sus niveles (fonético, fonológico, morfológico, sintáctico y poético), fue incorporando, no obstante, notables conocimientos de todos esos países sobre diversas áreas culturales: medicina, astronomía, matemática y también de música. Sorprendentemente fue en el arte musical un neto importador puesto que ningún tipo de instrumento o disposición modal tiene su origen en el propio suelo heleno pues casi todo su bagaje procedía, en realidad, del Medio Oriente.

En cambio, lo que sí resulta verdaderamente admirable es la adaptación y sistematización que de la música hicieron los griegos, tanto en orden a su ordenación sistemática como a su dimensión didáctica socio-cultural desde tantos y tan admirables niveles de diversas formas: instrumentales, líricas y teatrales.

⁸⁰ Parece ser que los israelitas también disponían de algún tipo de sistematización pedagógica musical (heredada, quizás, de manera mixta de la vecina Egipto y de la ancestral cultura de Mesopotamia) puesto que disponían para sus grandes ceremonias, religiosas o cívicas, diversos tipos: para las consagraciones del templo, unción de los reyes y celebración de victorias guerreras. Todo ello se mostraba mediante

Ciertamente existieron citaristas, aulistas⁸¹ y cantantes profesionales pero lo sorprendente y admirable era la natural integración de la música como un elemento fundamental dentro de su sistema educativo y de constante actividad socio-cultural.

Existían dos géneros musicales bien diferenciados: instrumental y dramático.

El primero tenía lugar en el *agón* en el que ningún snobismo era admitido al pie del *podium* (*podeón*) en un concierto donde todo el pueblo, conteniendo incluso la respiración, escuchaba con gran atención las interpretaciones de los citaristas y aulistas. El silencio parece ser que en ocasiones era tan absoluto que hasta los más finos detalles de la interpretación, música o voces, eran perceptibles desde todos los puntos del teatro al descubierto⁸². Difícilmente quedaba en tales ocasiones un solo ciudadano en casa, como no fueran los niños pequeños, los ancianos e impedidos; tanto es así que se cuenta que un general persa, a mediados del siglo IV a. de C., pudo enterarse del número muy aproximado de habitantes de ciertas ciudades griegas mediante el informe de la acompañante de un famoso citarista que los contaba aproximadamente durante la interpretación en el teatro.

El género dramático era el resultado de un conjunto artístico muy complejo por el que se unían la poesía, la música y la danza. Generalmente se trataba de obras cuya acción poética y musical había corrido a cargo del mismo artista, simultáneamente, lo cual suponía una admirable y doble capacitación⁸³ literaria y musical.

distintas formaciones corales de cantantes e instrumentistas a los que, obviamente, se les debía haber conferido un previo y adecuado adiestramiento en sus respectivas funciones.

⁸¹ Es muy probable que la palabra *aula* (por la que incluso en nuestros días se designa al espacio o sala donde se imparte la enseñanza de una materia educativa) tuviera directa derivación precisamente de aquel espacio en que se enseñaba a los niños griegos la técnica interpretativa del *aulós* (instrumento de viento antecedente del oboe) en sus dos variantes: simple y doble.

⁸² Por cierto, otro de los admirables aspectos de la cultura griega era el profundo estudio acústico que se realizaba de manera previa a la construcción del teatro, tanto desde la elección del oportuno emplazamiento (generalmente sobre la ladera norte de una colina) pasando por su diseño (que rebasaba la dimensión del hemiciclo) hasta la adecuada colocación de unos recipientes cóncavos que cada espectador disponía debajo de su asiento para optimizar la resonancia... En el teatro de Epidauro se pueden apreciar actualmente sus sorprendentes cualidades acústicas.

Personalmente pudimos comprobar en varios teatros helénicos (tanto en Grecia como en Turquía) el excepcional efecto acústico de la mayoría de ellos. No obstante, es en el teatro de Epidauro, con un amplio y sorprendente aforo para más de 12.000 espectadores, donde la acústica alcanza una maravillosa dimensión, rayana en lo increíble para el que no haya tenido tan formidable experiencia, puesto que, desde las gradas más altas de este teatro se puede escuchar con nítida claridad, tanto el ruido de la caída de una diminuta moneda como el rasgado de un delicado papel de fumar que se suele efectuar como prueba acústica sobre el escenario. En el teatro de Éfeso no es de tan gran nitidez el efecto acústico; en cambio, sorprende su capacidad de aforo ya que puede acoger más de 25.000 espectadores...

⁸³ No suele ser pródigo este tipo de doble acción literaria y musical en un mismo artista. Una muestra en el Renacimiento español con Juan del Encina y posteriormente en el magnífico y excepcional caso de Richard Wagner que era, simultáneamente, autor del libreto operístico y, obviamente, de la portentosa composición musical en cada caso.

Parece ser que la melodía estaba condicionada en gran parte por los acentos, o sea, por las sílabas tónicas de las palabras y el ritmo musical se basaba por tanto sobre estas propias sílabas (enmarcadas en los consabidos versos hexámetros). Parece improbable que hubiese alguna diferencia real entre los ritmos musicales y los pies métricos⁸⁴ poéticos.

Al principio la música consistía únicamente en coros sin ningún tipo de acompañamiento (aunque ocasionalmente se solía adicionar el concurso del *aulós* o de la lira pero en estos casos observándose el mayor cuidado para no oscurecer el valor de las palabras.

Posteriormente se agregarían sucesivas melodías para partes vocales solistas, especialmente en las tragedias⁸⁵.

La danza u *orxisis* (de ahí la palabra posterior de *orchestra*) era asumida por un coro en un lugar especial, frente al escenario, llamado *orxestra*. No parece arriesgado pensar que cuando los poetas y músicos italianos, sobre algunos supuestos vestigios de la tragedia griega, crearon la ópera (al término del siglo XVI d. de C.) se reivindicara la palabra *orquesta* precisamente porque el grupo de músicos que la componían se situaba en un lugar análogo, es decir, frente al escenario de la *orxisis* helena.

⁸⁴ No resulta aventurado suponer que para la poesía griega rigiese un sistema parecido al que adopta la poesía latina de Virgilio y Horacio, sustentada esencialmente sobre hexámetros, esto es, una serie de palabras agrupadas sobre seis acentos polares y significados, según la disposición que rige sobre el siguiente caso de la *Égloga IV* de *Las Bucólicas* de Virgilio:

*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas
Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna.*

Se trataba pues de una disposición métrica regida por los acentos y no por el número de sílabas, sistema éste que comenzó a adoptarse en la lírica renacentista, coincidiendo con el inicio de la gestación de las lenguas romance.

⁸⁵ Aristóteles indica en su Libro XII de la Poética que: “Las distintas partes en que se divide [la tragedia] son las siguientes: Prólogo, Episodio, Éxodo y Canto Coral. Éste, a su vez, se subdivide en Párodo y Estásimo. Estas partes son comunes a toda tragedia; en cambio las Arias y los Kommós lo son sólo en algunas” (pág. 259 de la ob. cit. “*Sobre lo sublime y Poética*”).

Cabe indicar que las *Arias* y los *Kommós* son el directo correspondiente de las partes solistas que aparecen de manera constante en varias de las tragedias de Eurípides, especialmente en *Medea*, *Alceste*, *Las Bacantes*, *Las Fenicias* y en *Las Suplicantes*.

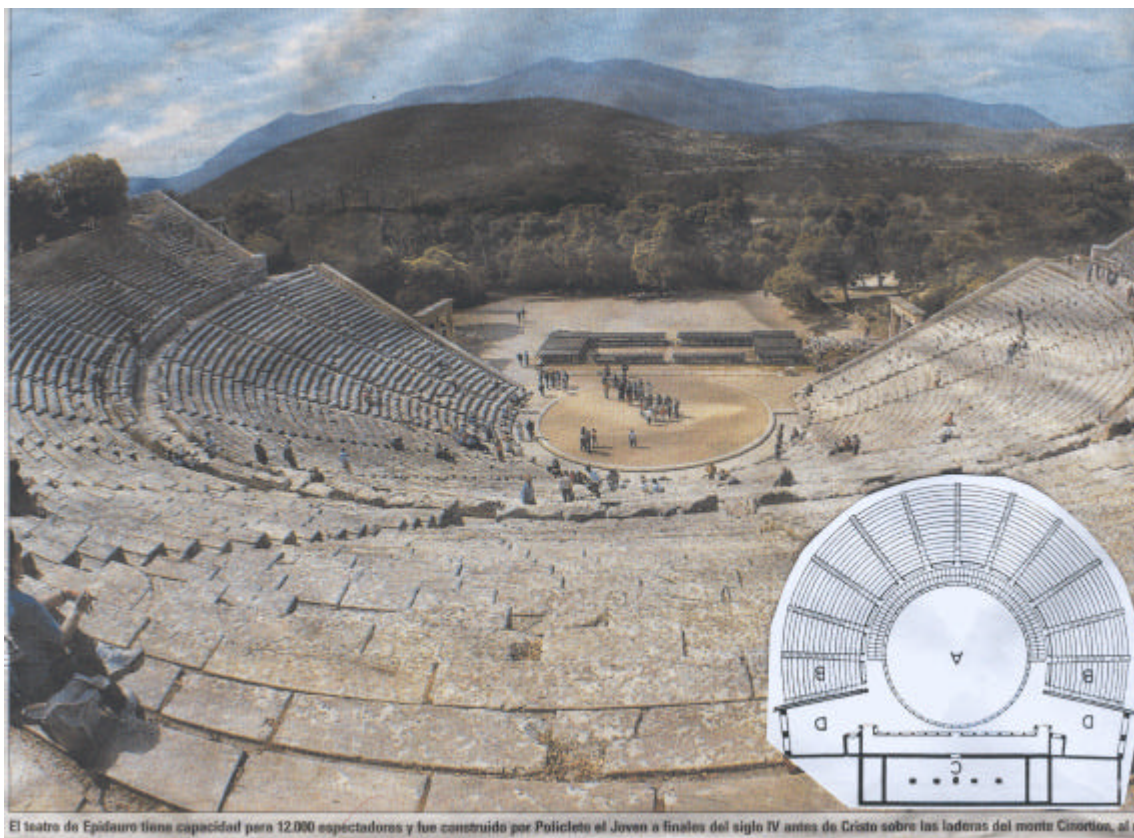


Figura 2.5. Teatro griego de Epidauro.

EL CANTO LLANO Y LA POLIFONÍA RELIGIOSA COMO GÉNEROS CASI EXCLUSIVOS EN EUROPA ENTRE LOS SIGLOS III Y XIV

Como directa consecuencia de todos aquellos hechos de libertinaje social y superficialidad estética se perdió para el conjunto de los géneros de la música profana cualquier tipo de nexo con la tradición genuinamente europea.

Los cantos de una iglesia cristiana, perseguida en un principio pero triunfante posteriormente, desde el edicto de Milán (promulgado por el emperador Constantino en el año 313 d. de C.) iban a privatizar y monopolizar con absoluta exclusividad todo tipo de acción musical sistematizada, especialmente en unos regímenes políticos de clara y absoluta significación teocrática.

El germen primigenio de este canto llano era un tipo de recitación cantada, como una manera de salmodia cuya finalidad primordial era la fácil memorización que este

tipo de declamación cantada posibilitaba para la expresión de los salmos, himnos y secuencias de la acción litúrgica.

En cambio, resultaron ser sus aportaciones de trascendental importancia en la implantación de una enorme cantidad de instrumentos musicales, que fueron heredados de las antiguas culturas egipcia, mesopotámica, helénica y de la más reciente bizantina, que perfeccionaron notablemente.

Hay que tener muy en cuenta que aquella severísima proscripción que los Padres de la Iglesia establecieron respecto al uso de los instrumentos musicales tuvo varios consecuentes efectos, motivos que exponemos a continuación que presentaría como algo realmente importante la reincorporación instrumental sobre la península Ibérica y la zona meridional francesa:

1. La radical desaparición de éstos en el culto litúrgico⁸⁶.
2. Exclusión absoluta en las representaciones anexas a la liturgia como⁸⁷ en los dramas sacros.
3. La paulatina desaparición de la mayor parte de sus especies también sobre la música profana⁸⁸.
4. Persistencia de esta proscripción en el culto litúrgico hasta bien entrado el siglo XVII.⁸⁹

⁸⁶ Frente a esta radical prohibición resulta especialmente paradójico todo aquel magnífico muestrario de *organología* que presenta el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago (realizado por el maestro Mateo entre los años 1166-88). Allí se muestra que la diversidad de instrumentos viene a simbolizar directamente la alegría que disfrutaban los bienaventurados en el Cielo. Desde esto se puede pensar que si unos instrumentos “terrenos” son aptos para la celebración celeste. ¿Por qué razón no lo son también para la celebración litúrgica sobre la propia tierra?

⁸⁷ La mayor libertad de las formas musicales empleadas en el drama litúrgico no suponía en ningún caso la adición de los instrumentos. Hay que tener en cuenta que en la acción musical de estas representaciones sacras (impropiamente llamadas “*drama litúrgico*” cuando en realidad se trataba de música anexa a la liturgia) estaba prohibida incluso la participación de las mujeres. De hecho, esta tradición prohibitiva aún se mantiene en pleno vigor (¡en los propios albores del tercer milenio!) en las representaciones del *Misteri d’Elx*.

⁸⁸ El movimiento juglaresco y trovadoresco va incorporando los instrumentos paulatinamente desde el siglo XI acompañándose para aquellas arcaicas *Chanson de geste*.

⁸⁹ De hecho hasta la propia polifonía corrió peligro de ser reprimida desde la obcecación y los severos prejuicios mal encauzados que se dieron con motivo de la Contrarreforma. Efectivamente, la maravillosa polifonía religiosa de Palestrina, Victoria y otros tantos compositores estuvo a punto de ser prohibida desde el radical intento de volver al uso exclusivo del canto llano (que, por supuesto, contaba también entonces con absoluta prioridad en la liturgia). Sólo se salvó la polifonía como consecuencia de que Palestrina, de manera temeraria, aceptara el peligroso reto sobre el que era posible la composición polifónica y, al propio tiempo, la correcta audición y comprensión del texto literario... Parece ser que la llamada *Missa Papae Marcelli*, (composición que este autor efectuó para este trascendental caso), superó la comprometida prueba...

Por cierto, sobre esta obra suele existir la confusión de pensar que conllevaba el acompañamiento de un órgano concomitante cuando, en realidad, la incorporación de esta parte de órgano (que, efectivamente incluyen muchas impresiones) se adicionó muy tardíamente (probablemente en la primera mitad del siglo

Esta reincorporación instrumental se encuadra, en todo caso, en aquella serie de vinculaciones o nexos que se producen desde el sincretismo de culturas diferentes con el resultado final de un considerable enriquecimiento para cada una de ellas.

Si ciertamente, sobre el Camino de Santiago, advino para España un notable cúmulo de maravillosos y diversos componentes culturales occidentales: la arquitectura románica, la naciente polifonía o el estímulo para las lenguas romance, no sería menos importante en el sentido opuesto, todo el conjunto de aspectos culturales que los árabes proyectaron hacia Europa. Entre ellos cabe significar especialmente todo aquella maravillosa polifonía medieval del *organum* (del griego *organón*: instrumento) que posteriormente se desarrollaría en los diversos talleres de las *lutheries* europeas sobre el germen de toda aquella extensa floración instrumental que los árabes introdujeron en España.

Junto al contrapunto imitativo de la *Ars Nova* de Philippe de Vitry y Guillaume de Machaud aparecen tímidos intentos de reincorporación de los instrumentos. Esto acontece precisamente con el deslinde de caracteres del madrigal profano respecto del motete religioso. Aunque ambas formas son absolutamente análogas en el aspecto técnico, (en cuanto a estructura y forma) no obstante, se atiende progresivamente desde el *Ars nova* del siglo XIV a una separación de caracteres⁹⁰ y así el *Motete* dispone únicamente el estilo religioso mientras que el Madrigal (técnicamente idéntico al *Motete*) acoge el estilo profano (que también se muestra sobre las formas análogas de la *Balada*, *Caccia*, *Lays*, y *Virelays*...). Todas estas piezas se componen al principio sobre tres voces y posteriormente también a cuatro; pero lo verdaderamente singular sobre ellas es que en muchos casos acogen un acompañamiento instrumental que no sólo sostiene las voces del coro sino que realiza una función melódica dialogante en alternancia con ellas y en paridad de importancia.

XX) y, con toda certeza, sólo para facilitar la labor de los ensayos del coro. El más claro indicativo de esto es que la parte del órgano únicamente se limita a doblar exactamente todas y cada una de las notas de las seis voces del coro pero jamás asume ningún tipo de introducción, ni siquiera el más leve de los interludios puramente instrumental...

⁹⁰ En realidad, esta separación de caracteres únicamente se manifestaba entonces, en el siglo XIV, merced a los contenidos expresivos del correspondiente texto, desenvuelto, galante y de estilo amatorio en los madrigales y de reverente temática religiosa para los motetes. En todo caso, no es sino desde la segunda mitad del siglo XVI, con la genial obra polifónica de P.L. da Palestrina y de T.L. de Victoria cuando, verdaderamente, comienza a constatar objetivamente la consecución de la anhelada expresividad y, con ella, la inherente manifestación de los caracteres contrastantes. Esto se muestra especialmente en P.L. da Palestrina quien, de manera indistinta pero con similar nivel de genialidad, cultivaba tanto los géneros profanos como los religiosos.

QUIJOTE, II, xxiii

Aquí, en este contexto, aparece la referencia a la palabra “encantamiento”. Todo un enorme cúmulo de palabras se ha derivado desde su expresión primigenia, “encanto”. Al propio tiempo parece muy probable que el sentido etimológico de en-canto procede, a su vez, de la propia palabra “canto”. Toda una serie de derivaciones sucesivas se producen si nos remontamos, todavía más, a un sentido originario que cabría emplazarlo en el prioritario punto genético de la comunicación; y esta comunicación es del más alto grado cualitativo si se establece sobre el diálogo⁹¹ con un igual y, asimismo, versa sobre ideas superiores, trascendentes o de singular belleza lírica.

Las ideas superiores ganan categoría si son emitidas mediante una ordenada sintaxis, una prosodia clara y un ritmo coherente en la diacronía del discurso. Tras todo esto ya sólo cabe que el discurso literario se eleve a la categoría poética. Tras ella, en un último paso, sólo cabe ya su fusión con la música, dentro de la intersección común fenomenológica de la expresión comunicativa lingüística.

La comunicación lingüística adquiere la máxima belleza con la fusión simbiótica de poesía-música. Ahí precisamente se produce el fenómeno estético de singular belleza. La gracia extrema de una buena voz cantando una exquisita poesía parece ser uno de los aspectos más bellos, especialmente si el canto se refiere a ideas sublimes y al sentimiento más excelso cual es el amor entre hombre-mujer. Por ello mismo, y como recurso metafórico, cualquier cosa que muestre un deleitable grado de belleza se la suele calificar de “encantadora”.

QUIJOTE, II, xxiv

Con esto dejaron la ermita y picaron hacia la venta; y a poco trecho toparon un mancebito, [...] la edad llegaría a diez y ocho o diez y nueve años; alegre de rostro, y, al parecer, ágil de su persona. Iba cantando seguidillas, para entretener el trabajo del camino. Cuando llegaron a él, acababa de cantar una, que el primo tomó de memoria, que dicen que decía:

A la guerra me lleva

⁹¹ A tal efecto se indica, en la *Apología de Sócrates*, (Platón: *Apología de Sócrates*; traducc. de J. Calonge Ruiz, Madrid, Editorial Planeta-DeAgostini, S.A., 1995, pág. 54) lo siguiente:

El mayor bien para un hombre es precisamente éste, tener conversaciones cada día acerca de la virtud.

mi necesidad;
si tuviera dineros,
no fuera, en verdad.

Todo un enorme elenco de música se ha dispuesto, desde tiempo inmemorial, al servicio de las acciones bélicas, precisamente porque desde la propia antigüedad clásica se pensaba que la música enardecía la heroica acción de los combatientes. Por esto mismo, a cada uno de los siete⁹² modos musicales griegos se le atribuía un cierto poder o influencia sobre el *pathos*. En la *República*⁹³ de Platón aparece la referencia sobre la influencia de los modos en los ámbitos mentales, psicológicos.

Aparte de este tipo de música, dispuesta para enardecer la acción de los soldados en el combate, existe también un vasto elenco de diversos tipos de música que se disponían precisamente para consolar el ánimo de los que dejaban sus amados lugares para acudir al frente bélico. La música era, en estas tristes despedidas, un singular consuelo al que se acogían los que dejaban su pueblo, su hogar, sus ilusiones, sus amores...; la música era en estos casos el bálsamo aromático que calmaba la nostalgia de la tierra materna y suavizaba la intensa melancolía provocada por los dulces y apacibles recuerdos de la tierna infancia y la alegre juventud.

En innumerables casos aparece la música en este tipo de contextos entre los que cabe considerar aquella que aparece en la zarzuela *La canción del olvido* de José Serrano.

La expresión “si tuviera dineros, no fuera, en verdad” muestra un terrible y angustioso patetismo. La injusticia social ha abocado a efectos absolutamente desvergonzados en todas las épocas. Incluso hasta hace relativamente poco, (en la guerra de Cuba y diversas guerras con Marruecos de entre siglos XIX-XX) los hijos de las familias adineradas, previo pago de la cantidad establecida, podían librarse de ir a la guerra. En cambio, los hijos de las familias sencillas que no podían aportar las

⁹² Los griegos atribuían a cada uno de estos modos caracteres (*pathos*) muy diferenciados y hasta contrastantes. Así, al modo Dorio se le atribuía el carácter de serenidad, reflexión y calma; el Frigio suscitaba el entusiasmo y la pasión; el Lidio producía una relajación del ánimo y el Mixolidio abocaba a sentimientos tristes, lánguidos y melancólicos.

En realidad Platón conceptuó hasta seis, de los cuales hay cuatro (dorio, frigio, jónico y lidio) que asumen el nombre de la comarca en que se practicaron con mayor preferencia. Los otros dos modos, mixolidio y sintonolidio, derivan, según Platón, directamente del lidio.

⁹³ Entre las páginas 101 a 123 de su *República*, ob. cit., se refiere Platón diversos aspectos musicales; pero entre las páginas 106 a 108 se refiere particularmente a los diversos tipos de caracteres que generan anímicamente los distintos modos.

cantidades requeridas y estipuladas tenían que incorporarse a las filas militares y “pagar” allí con terribles heridas y mutilaciones, o incluso con la propia vida...

QUIJOTE, II, xxv

Y el diablo, que no duerme, como es amigo de sembrar y derramar rencillas y discordia por doquiera, levantando caramillos en el viento y grandes quimeras de nonada...

Estas expresiones “levantando caramillos en el viento y grandes quimeras de nonada...” parecen referirse a aquellas exageraciones desproporcionadas que se erigen y expanden ampliamente aunque en directa incongruencia desde su origen en algunos motivos insignificantes; es lo que generalmente se conoce como la calumnia y su efecto desproporcionado en el ámbito social; de ahí precisamente que Cervantes aluda al diablo que, como padre de la mentira, no repara en incidir en ella y, con ella misma en desproporcionar la relación entre la causa (muchas veces insignificante) de la calumnia y su devastador efecto que en el ámbito social produce para aquel individuo que ve mermada su buen fama. Una vez más aparece esa dimensión moralizante en la obra literaria de Cervantes.

Como en este caso se alude metafóricamente al caramillo, cabe comentar sobre él que, al parecer, se trata de un instrumento de arcaica tradición, probablemente de los primeros en ser fabricados por el hombre primitivo. De hecho, el uso instrumental debió ser en el hombre primitivo como la muestra de aquel afán por extender la gama de sonoridades que él apreciaba desde la emisión de su propia voz. A su vez, la lenta elaboración de las rudimentarias estructuras sintácticas de aquel lenguaje primitivo probablemente constituyeron la orientación, el pábulo para el sencillo diseño de aquellas rudimentarias disposiciones melódicas e instrumentales.

El hombre primitivo, paralelamente también a la función lingüística, conoce un constante desarrollo al que no le bastará en adelante el mero progreso sobre el léxico y sobre la sintaxis⁹⁴ puesto que, en lo sucesivo, también atenderá a una función superior expresiva al no ser suficientes las expresiones fonéticas ordinarias.

⁹⁴ Por cierto, mención especial merece la acción lingüística en Grecia en cualquiera de sus diversos aspectos (tanto en la correspondencia entre fonética-fonología, como en la flexión léxica y en la ordenada sintaxis) que tan notable progreso supuso para el diverso desarrollo de la literatura, la filosofía y las distintas áreas del saber.

Es lógico pensar que el hombre, después de que dominara un rudimentario sistema lingüístico, intentara en ciertas ocasiones enfatizarlo para realzar así momentos especialmente importantes del ámbito social o del nivel personal. De ello a que aparecieran los primeros ensayos por mostrar con mayor intensidad estas impostaciones debió de mediar ya muy poco. Como consecuencia de ello se mostrarían los balbucientes intentos del canto.

Había nacido con ello también la Música y, desde estas primarias y rudimentarias manifestaciones vocales, otro no menos admirable proceso que se iba a desarrollar (también cualitativamente, como la arquitectura) de manera constante y progresiva para alcanzar con el decurso del tiempo unos niveles insospechados. Curiosamente los griegos primitivos usaron la misma palabra para referirse a la Música y la Poesía.

El hombre primitivo canta, sublimando así el mero acto lingüístico, en momentos verdaderamente singulares o de especial significación: ceremonias sagradas, victorias guerreras, fiestas nupciales, honras fúnebres y competiciones deportivas.

El canto, más o menos evolucionado técnicamente y manifestado bajo formas rudimentarias (generalmente sobre disposiciones *pentatónicas*), es algo común a todos los pueblos de la Antigüedad. Incluso en la actualidad se puede constatar este hecho en zonas de organización tribal que, aún con una cultura primitiva, viven en determinadas zonas de África, Oceanía y Suramérica.

En todas esas vastas regiones, cuyos habitantes viven en un nivel cultural⁹⁵ parecido al de los europeos de la época neolítica (esto es, de similar manera a como debió de ocurrir en nuestra ancestral historia), predomina una música simple pero muy vivaz, sobre un tipo de ritmo *obstinato*, de carácter religioso, guerrero, ritual o mágico (que cumple, por tanto, una concreta función⁹⁶ social). En la mayor parte de estos casos está la música directa y simbióticamente asociada a la danza.

Como bien sabemos, la actividad del pensamiento establece sus conceptos de manera abstracta, los depura clarifica y ordena mediante ideas y éstas, a su vez, se articulan sobre recursos léxicos. Tras este complejo y discursivo proceso mental se generan los recursos hermenéuticos que permiten, desde el diálogo, el intercambio de ideas. Desde todo ello, con la valoración del sistema lingüístico griego, superior con mucho al de otras zonas del planeta, quizá quepa ver, con relativa probabilidad, el portentoso y constante avance de la filosofía. La riqueza léxica, fluidez y flexibilidad sintáctica, probablemente estén en la base del impresionante progreso filosófico.

⁹⁵ Sin entrar aquí en ningún tipo de disquisición del orden social, político o económico, no se puede obviar sin embargo el enorme asombro que causa este hecho frente a la cultura occidental regida por la informática, la investigación científica y la exploración espacial... (entre muchos otros aspectos admirables que singularizan nuestra época moderna).

⁹⁶ Se trata pues de una acción directamente en simbiosis con una manifestación social de uno u otro tipo, con una adscripción de complementariedad, muy distinta, por tanto, de aquel tipo de manifestación

Tampoco para la acción musical bastaba ya el mero recurso de la voz. El hombre primitivo apreciaba indudablemente las cualidades de su voz, pero ya no le resulta suficiente la invariabilidad tímbrica de ésta. Siente la necesidad de una mayor diversidad y sonoridad. Pero la insatisfacción por esta “invariabilidad tímbrica” viene especialmente suscita por el “encuentro”⁹⁷ que conjuga azar y necesidad.

Por las intrincadas selvas y los frondosos bosques se oiría una extraordinaria cantidad de sonidos mucho más suaves y puros que la resonancia o el eco de su propia voz, especialmente el canto de las diversas aves en toda su maravillosa variedad. Sin duda trataría de imitarlo mediante el silbido del que, a su vez, se había apercibido también de manera fortuita...

Un día, por absoluto azar y en el momento más imprevisto, soplando por el agujero de una caña, advierte entre sorprendido y entusiasmado, que se ha producido un sonido potente y agradable unas veces, amenazador otras. Repite el experimento y constata, en consecuencia, que unas cañas suenan mejor que otras.

Esto mismo ocurriría al pulsar por casualidad sobre los tendones de algún animal entrelazados con sus costillas. Lo mismo debió acontecer también al percutir accidentalmente sobre el tronco hueco de algunos árboles, sobre algún caparazón de tortuga o sobre el secado tenso de alguna piel.

Habían surgido, de manera más o menos fortuita, las bases, los cimientos de los tres recursos instrumentales⁹⁸ (viento, cuerda y percusión) que, paulatinamente, iban a alcanzar con el transcurso del tiempo un prodigioso desarrollo, tanto en orden a la variedad y diversificación de cada una de estas tres familias instrumentales cuanto a la progresiva calidad mecánica en la “arquitectura” de su construcción y la consiguiente destreza en su interpretación.

QUIJOTE, II, xxvi

específica y aislada que presenta generalmente la música culta en la civilización del hemisferio norte donde la creación de la obra musical tiene sentido en sí misma.

⁹⁷ Este “encuentro” es el verdadero sentido de la “*inventio*”, esto es, el hallazgo coincidente y casual de algo en cuya línea se buscaba e investigaba, pero de manera indefinida y abstracta que, de momento, se concreta precisamente desde el feliz “encuentro” con el objeto. En realidad es ésta una directa imagen, aunque primigenia, de todo tipo de invención.

⁹⁸ A los que constantemente nos referiremos como recursos “organológicos”, por ser éste un concepto léxico ampliamente admitido en el argot musical, en tanto que se refiere a un artefacto capaz de generar un proceso sonoro “vivo” y dinámico y dotado de una extensa gama de sonoridades.

Callaron todos, tirios y troyanos; quiero decir, pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas, cuando se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas... [...]

— Sigue tu canto llano, y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sutiles. [...]

La ciudad se hunde con el son de las campanas que en todas las torres de las mezquitas suenan.

— ¡Eso no! —dijo a esta sazón don Quijote—: en esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña⁹⁹ sin duda que es un gran disparate. [...]

—Miren cuánta y lúcida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes; cuántas trompetas que suenan, cuántas dulzainas que tocan y cuántos atabales y tambores que retumban.

Aparece aquí, aunque desde el recurso de la oportuna y bella metáfora, la referencia a la diferencia entre el sencillo canto llano y el complicado contrapunto. El primero se establece con una sola voz que aúna a todos los integrantes del coro en el canto de una única línea melódica. La segunda modalidad se refiere al contrapunto; éste es tanto más complicado en sus diversas líneas polifónicas (cuatro o más voces), especialmente cuando se trata del contrapunto heterofónico imitativo. En estos casos se suele alcanzar, en determinados contextos, una extrema complejidad.

Las grandes ciudades hispano-arábigas estaban provistas, aparte de la mezquita principal, de gran número de mezquitas menores. Valencia, ciudad muy próspera en toda época, debió tener, además de la mezquita principal, un amplio número de otras mezquitas; en todo caso, todas ellas estaban provistas de su correspondiente minarete. Por ello mismo, tras la reconquista, especialmente en el reino de Valencia (como, asimismo también, en toda Andalucía) es muy característico que junto a la iglesia figure el correspondiente campanario¹⁰⁰. Probablemente se acopiarían gran parte de estos minaretes (cuya más esplendente muestra es la Giralda de Sevilla). En todo caso, la potente y altisonante voz del muecín, llamando coercitivamente a la lectura del Corán y la correspondiente oración mirando a La Meca, se trocó ahora con la disposición de las campanas que anunciaban oportunamente la hora de acudir a Misa y los demás oficios de la liturgia cristiana.

⁹⁹ En el principio de este mismo capítulo (*Quijote* II, xxvi) se hace referencia a la “ciudad de Sansueña, que así se llamaba entonces la que hoy se llama Zaragoza”.

¹⁰⁰ Écija es, probablemente, uno de los más singulares ejemplos en cantidad y calidad en el conjunto de sus campanarios. Todos ellos, aunque se muestran aparentemente desde una gran similitud desde la lejanía, en realidad se disponen con una asombrosa singularidad en cada uno de ellos, cosa que puede comprobarse desde su directa y próxima admiración.

Valencia, en la época renacentista, al ser nombrado su grandioso esplendor, se la conocía como “ciudad de los campanarios” frente a Roma, con gran abundancia de cúpulas.

La cultura occidental cristiana y la cultura hispano-arábiga musulmana, aunque fueron limando paulatinamente sus múltiples diferencias e incluso adoptando mutuamente aspectos interculturales, siempre mantuvieron notables y ostensibles contrastes. Incluso aún en el siglo XXI somos bien conscientes todavía de la cantidad de problemas que estos contrastes generan para la pacífica convivencia desde el arbitrio de estas diferencias del orden cultural. En todo caso resulta indispensable evocar aquel admirable sentido de tolerancia que en la Edad Media propiciaba, en los burgos, pueblos y aldeas de la vieja Iberia, la pacífica convivencia entre las tres culturas: judía, musulmán y cristiana.

Cuanto más próxima es la vecindad, tanto mayor es el grado de comunicación y, por tanto, mayores y más intensos son los diversos grados de parentesco cultural. En otro sentido, en la medida en que se establece un progresivo alejamiento, se produce también como una especie de cromatismo cultural en que cada vez se van diluyendo (de similar manera a una escala cromática del color) los caracteres de semejanza. El caso de los relativos vínculos culturales entre España y el Magreb son muy singulares puesto que, aunque la península ibérica dista muy pocas leguas de la cornisa norteafricana, todo un mundo de contrastes intensísimos separa ambas culturas. Precisamente es Jaén el punto neurálgico, como un nexo o singular crisol, en que se mezclan asombrosamente los componentes culturales de Castilla y del *Al Ándalus*. Aun con el paso del tiempo es posible detectar, para los espíritus dotados de fina sensibilidad, esta especie de simbiosis entre los caracteres contrastantes de ambas culturas. Despeñaperros supuso una natural frontera geográfica que tuvo directos efectos también como delimitación política entre Castilla y *Al Ándalus*. El importante y amplio avance cristiano, tras la batalla de las Navas de Tolosa, supuso una superación de aquella frontera natural pero, no obstante, siempre se nos manifiestan, (precisamente desde que se irrumpe y se supera hacia el sur esa imponente muralla natural), los caracteres heredados de la cultura hispanoárabe que permaneció en *Al Ándalus* durante tantos siglos...

Por otra parte, la notable profusión de los alminares, torreones, atalayas y castillos nos indican que esa mezcla cultural tuvo su origen en los choques bélicos entre ambas culturas debidas tanto a la invasión musulmana como, siglos después, a los vaivenes constantes de la reconquista cristiana.

LA APORTACIÓN CULTURAL ARÁBIGA

Es indudable que la invasión musulmana supuso para la población romano-visigótica de la península una dramática y en muchísimos casos, trágica, conmoción social con avatares que actualmente aún discuten tanto sociólogos como historiadores. Las propias invasiones (traumáticas, ciertamente, para los que las sufrieron en su concreto contexto histórico) presentan, no obstante en el aspecto positivo, de manera colateral, enriquecedoras aportaciones culturales.

Por otro lado, en cambio, es también innegable el hecho de que su invasión supuso la aportación¹⁰¹ de un gran bagaje de diversos elementos del orden cultural, no ya sólo sobre sus peculiares aspectos ilustrativos sino, sobre todo, por la transmisión que los árabes efectuaron de todos aquellos elementos culturales helénicos y bizantinos que iban adoptando al propio tiempo de su expansión conquistadora.

El lado positivo de las invasiones es el de la comunicación cultural y, con ella, por vía de la fluida interrelación, la superación de la endogamia¹⁰². Incluso el esplendoroso referente cultural de Grecia no hubiera podido desarrollarse sin el precedente y mutuo acopio de elementos culturales de las regiones limítrofes y de otras de enorme distancia allende los mares.

En filosofía acometieron la traducción de los más notables filósofos de la Grecia clásica.

Las lenguas romance hispánicas (que por aquel entonces estaban en un período de gestación a partir de la desmembración del latín) adoptaron una inmensa cantidad de vocablos del árabe (convenientemente modificados y adaptados).

Para la alimentación también fueron decisivas sus aportaciones culinarias puesto que implantaron diversos cultivos, algunos de ellos sobre productos originarios del

¹⁰¹ Entre sus importantes aportaciones científicas cabe resaltar el perfeccionamiento del sistema decimal tomado de la India, el notable desarrollo del álgebra (*Al-yabra*: la reducción), los importantes avances en química, medicina o astronomía. Muchas artes, de la belleza o de la huerta, deben su algoritmo (*Al-Jawarizmi*) y cenit (*As-sumut*) a la cultura invasora de siete siglos pero que alumbró alguna de las más bellas obras de los alarifes (*Al-Arif*, el maestro u oficial) ancestro de actuales arquitectos. En cambio, resultaron ser sus aportaciones de trascendental importancia en la implantación de una enorme cantidad de instrumentos musicales, que fueron heredados de las antiguas culturas egipcia, mesopotámica, helénica y de la más reciente bizantina, que perfeccionaron notablemente.

¹⁰² En el plano cultural sería todavía más perniciosa esta endogamia puesto que hubiera imposibilitado cualquier tipo de comunicación, asfixiando así hasta el menor intento de los progresos. De esta manera cualquier área geográfica hubiera tenido que inventar su propio alfabeto, la rueda, aleación de metales, arquitectura, filosofía, sistema matemático, medicina, etc.

Extremo Oriente (como el arroz, los cítricos, alcachofa, berenjena, etc.) que continúan siendo de substancial importancia para la economía y la cultura culinaria de muchas zonas de la geografía hispana.

Sobre la arquitectura aportaron escasos elementos (siendo éstos de clara adopción sirio-bizantina, como los diferentes tipos de cúpula, diversas especies de arco tumido, de herradura, etc.). En cambio, los importantes elementos de la bóveda de arista u ojival, (y los diversos tipos de arco correspondientes) fueron adoptados por Occidente desde Siria sobre el siglo VII, aunque tardaron en suceder a los elementos curvados de medio punto (precisamente por su ascendencia desde la tradición arquitectónica romana, da ahí el nombre de “románico”), precisamente en lo que se denominó posteriormente como estilo gótico.

Donde resultaron ser sus aportaciones de trascendental importancia, al menos para la música, fue en la implantación de una enorme cantidad de instrumentos (heredados también de las antiguas culturas egipcia, mesopotámica, helénica y la más reciente cultura bizantina) que ellos perfeccionaron notablemente.

A partir de las comarcas jienenses y, muy especialmente, desde la estancia en la propia ciudad Jaén se percibe esa mágica simbiosis entre la cultura cristiana y la hispano-árabe musulmana. La viva capacidad de observación es el cauce por el que se nutre la viva sensibilidad y con ella se atiende a esa prodigiosa y singular simbiosis intercultural. En Andalucía los sentidos no dan abasto para acoger tal cúmulo de variopinta información cultural, emotiva y sensual. Precisamente desde Jaén se establece claramente esa visión palpitante, real, sobre el cromatismo cultural dentro del crisol de Oriente-Occidente.

BREVES CONSIDERACIONES RESPECTO A LA MÚSICA Y SU FUSIÓN CON LA LITERATURA HISPANO-ÁRABE

Ya se ha indicado anteriormente la importancia decisiva que tuvo para la organología musical el progresivo perfeccionamiento que sobre los instrumentos musicales efectuaron los lutieres hispano-árabes. En todo caso parece coherente y oportuno comentar, en este contexto, algunas particularidades de índole estética de sus composiciones musicales.

La música árabe, musulmana, se caracteriza especialmente por una densa profusión ornamental. Para la mentalidad occidental esto puede parecernos como algo supuestamente anárquico, al menos para la complacencia metódica de la estética occidental; en cambio, no puede tener mayor afinidad analógica con su propia idea sobre la propia estética de la plástica, especialmente en la pintura y aquella profusión ornamental que recubre enteramente las estructuras arquitectónicas. Todo ello es el directo correlato de aquel libérrimo vuelo de la melodía hispano-árabe.

En realidad, tanto en arquitectura como en música, el supremo ideal estético árabe era el de la afiligranada ornamentación; hasta tal punto es así que las estructuras arquitectónicas, desde una visión abstractiva, serena y objetiva, sólo parecen ser un mero soporte para la ingente cantidad de ornamentos que se adosan sobre ellas. Estos ornamentos se disponen de manera paritaria entre los elementos geométricos y los bucólicos vegetales. Como mucho, se combinan estos dos elementos con escogidas citas del Corán, dispuestas con elegantes caracteres gráficos. También sobre la literatura, especialmente en la poesía, se manifiesta que el ornamento prevalece sobre el equilibrio estructural y la firmeza formal. Efectivamente, incluso los más palpitantes conceptos amorosos y los más patéticos sentimientos de afecto se manifiestan desde una enorme y predominante profusión de referencias sobre elementos bucólicos, de manera analógica a la arquitectura en que, según hemos indicado, estructura y forma parecen meros soportes para lo que se considera esencial: la profusa y afiligranada ornamentación.

La música oriental es fundamentalmente melodía¹⁰³, pero no se parece en absoluto desde su básica esencia a la melodía europea, de corte metódico y sistematizado, por tanto, caracterizada por una equilibrada estructuración interna similar a una estable arquitectura, con unos miembros, unas secciones, unos puntos de reposo análogos también a la correspondiente estructuración sintáctica de la propia poesía (tan sujeta a esquemática cuadratura, al menos en su tendencia clásica). Ciertamente la música occidental, especialmente desde la consolidación de la *Ars Nova*, es el directo correlato estético de su propia arquitectura, desde su complexión armónica, su complejidad contrapuntística y la esbeltez de su alzado polifónico que, sobre la gran disposición

¹⁰³ Hasta ahí muestra un principio de naturalidad y de común correspondencia con la propia estética musical occidental que reconoce en la melodía el factor primigenio y fundamental. El problema diferencial consiste en cambio en que la música oriental no trasciende este estado elemental melódico, por considerarlo suficiente en sí mismo, mientras que Occidente lo enriquece y lo dota de complexión mediante el ritmo, la armonía y el contrapunto, y todo ello basándose, sobre todo, en la firmeza, proporción y estabilidad formal-estructural.

sinfónica o sínfonico-coral, se asemeja en su magnificencia a la complejidad de la gran catedral.

La música oriental deposita toda su potencia, sus recursos y sus anhelos sobre la propia melodía de manera absolutamente exclusiva. Lógicamente, al ser la melodía su único y absoluto valor tiende a exprimir sus posibilidades rebuscando sobre sí misma el necesario vigor para mantener el interés del oyente; por tanto, efectúa un acopio constante de los recursos ornamentales que, aunque son generalmente minúsculos y de escasa entidad y proyección, logran el conveniente dinamismo desde la continua reiteración de minúsculos pero enrevesados giros, como generando interminables series de diseños en espirales de todo tipo... Su melodía es de una sinuosa traza curvilínea. Resulta de ello una nerviosa línea melódica constante, fluida y abigarrada que no concede el menor resquicio ni la más mínima distensión o cesura. La enorme variedad de instrumentos de la cultura árabe no se aprovecha, como en la manera occidental; en todo caso la melodía árabe se muestra siempre reforzada, desde una absoluta correspondencia, por una exactísima duplicación instrumental, con la fidelísima y escrupulosa correspondencia de la figura respecto a su sombra...

Difícilmente este tipo de melodía, plena de sinuosidades, de giros enrevesados y constantes ondulaciones, encuentra más íntimo correlato que en los interiores de aquellas fascinantes salas y anexos de La Alhambra de Granada en las que impera el afiligranado adorno y el barroquismo más sugestivo y variopinto, recubierto o tejido de las más fantásticas volutas, policromías y mocárabes. Todas aquellas filigranas en yeserías, estucos y alabastros, que se reiteran con sensación de infinitud, son el más directo correlato de la línea melódica hispano-árabe. Los mismos elementos vegetales que se intercalan en todo ello son, al propio tiempo, el directo correlato también de aquel perenne componente bucólico de su poesía, fina y elegante, sugerente y agreste, plegada con tierno amor a la naturaleza, como un gemido ardiente de la dorada y ardorosa arena de Arabia suspirando por el eterno verdor de los vergeles de la vega granadina y las fuentes cantarinas de la Alhambra...

Ciertamente, parece darse sobre la música-arquitectura musulmana una directa y contrastante estética, al modo de una notable contraposición, sobre las disposiciones estéticas de música-arquitectura en Occidente. Verdaderamente, en el contexto estético musulmán parecen ser las estructuras sólo un mero medio sobre el que se posibilita la auténtica y soberana finalidad: la exuberante y pródiga ornamentación. Solamente la

forma parece tener ente propio en la arquitectura oriental ya que las estructuras¹⁰⁴ internas evidencian ser un mero soporte para la finalidad superior de la ornamentación. Lo mismo ocurre con la poesía hispano-árabe: solamente el sentido superior, unificado desde el dolor y henchido de melancólicos amores, tristes añoranzas y nostálgicas lejanías, parece tener una sólida coherencia; por lo demás, las estructuras internas solamente sostienen una sugestiva belleza que, desde el lenitivo constante y el bálsamo del bucolismo naturalístico, carece de soporte estructural a la manera de la estable cuadratura de la poesía occidental.



Figura 2.6. Patio de los leones. Alhambra de Granada.

La embelesada contemplación de la Alhambra, viene a ser un evocador sincretismo estético. Sobre tantas fascinantes sugerencias y ensueños aureolados por los cromatismos del atardecer, surge, como prodigioso ideal, una música espontánea y

¹⁰⁴ La excepción sobre este caso, (por la cual parece manifestarse una magnificente dimensión, aunque no equivalente a aquella otra admirable complejidad de la catedral europea), se muestra sobre varias de las mezquitas de Estambul especialmente la Mezquita Azul y la de Solimán, erigidas copiando directamente el modelo de la antigua basílica de Santa Sofía. En todo caso, para no aventurarse a aquel riesgo que supone el prodigio arquitectónico de Santa Sofía, (de difícil explicación incluso para la técnica arquitectónica de la actualidad...), tanto la Mezquita Azul como la de Solimán dispusieron su gran cúpula central sobre el soporte de cuatro gigantescas columnas, lo que garantiza su firmeza y evita desagradables y fatales sorpresas...

natural, entre cantos de ruiseñores y la serena y armónica alegría de las fuentes. Todo va acrecentándose en el atardecer con el duende y hechizo de unas iridiscencias que se reflejan desde el éxtasis de aquellas bóvedas envidiadas incluso por el mismo firmamento repleto de estrellas que aparecen trémulas, indecisas, en el paradisíaco atardecer de las tardes del verano...

Es conveniente y necesario plantearse un crucial interrogante ante un dilema siempre latente: ¿La música típicamente musulmana se manifestó exclusivamente sobre su peculiar génesis arábigo, o quizá se desarrolló como respuesta del hombre islámico, hispano-arábigo, desde su maravilloso y sorprendente contacto con una tierra tan rebosante de color, de refrescante verdor y de exultante alegría como en las esplendorosas comarcas del Al Ándalus?

En todo caso, parece ser que los escritores romanos ya aludieron reiteradamente a la peculiaridad de la música de la Bética puesto que les resultaba enormemente sugestiva, bella, atractiva y curiosa. Muy bien pudo ser también que todos estos aspectos, si no en su totalidad, sí al menos en buena parte, cautivaran a los primeros musulmanes hispanos para pasar a adoptarla y desarrollarla paulatinamente según el contagiado gusto de todos los subsiguientes compositores hispano-árabes.

Sin negar en absoluto ciertas características específicas de la música árabe, es por otra parte bien sabido que el genio arábigo siempre ha recabado un cierto soplo de inspiración, impelida desde el hálito e influjo de otras culturas relativamente limítrofes; algo, por otra parte, común a casi cualquier cultura.

Entre el arte musical que hoy en día se puede escuchar en la península arábigo y el del Magreb existe una notable diferencia cualitativa en favor del segundo. En cambio, cualquiera que con reiterada atención escuche los actuales cantos magrebíes y los compare con aquellos típicamente andaluces, especialmente del flamenco andaluz, inmediatamente comprobará cuanta semejanza de estilo musical existe entre estas canciones de una profusa melodía plenas de ondulaciones, sinuosidades y cargadas de adornos, florituras, densísimos melismas y multitud de afiligranados trinos que, según parece, ya se escuchaban en la Persia del siglo IX. En todo caso habría que pensar en un tipo de simbiosis hispano-árabe, con elementos heredados de ambas partes, de manera mutua¹⁰⁵, y una gestación posible sobre el sustrato de la cultura occidental hispana.

¹⁰⁵ También cabría aquí entroncar la analogía sobre la Giralda y los diversos alminares prácticamente idénticos del *Magreb* para preguntarse cuál antecedió en su construcción al otro.

Cabe pensar en un tipo de fusión estética entre la oriental Arabia y la visigótica *Hispania* así como un paulatino y extraordinario desarrollo sobre la zona meridional de la península, particularmente sobre *Al Ándalus*. Posteriormente, tras la conquista de Granada, se produciría ese obligado transvase hacia el norte de África en las distintas regiones del *Magreb* donde actualmente es considerada esta música hispano-árabe como la distinguida “música culta” por excelencia y, por supuesto, netamente sobrevalorada frente a los diversos tipos de música “autóctona”.

Sobre esto se puede pensar en buena lógica que aquella primitiva música arábica se desarrolló sobre el suelo hispano logrando un prodigioso alarde de brillantez y de sugestiva variedad hasta conformar un carácter específicamente hispano-árabe y posibilitar desde su admirable ampliación, especialmente en *Al Ándalus* pero también en Valencia y en Murcia, una poderosa influencia no ya sólo entre los mozárabes sino incluso sobre la propia entraña estética peninsular, hasta insertarse en lo más profundo de los propios genes de toda la sucesiva creación musical hispana a lo largo de los subsiguientes siglos.

En otro sentido, ¡oh paradojas de la historia!, la que antaño fuera música hispano-árabe de una natural comprensión, resulta hoy para los hispanos, (desde nuestro marcado condicionamiento auditivo limitado al diatonismo típicamente occidental), ardua de asimilar y extraordinariamente difícil de trasladar con un mínimo de verosimilitud al pentagrama. Muchas veces resulta casi desesperante el intento, sobre todo tratándose de melodías de tan libre hálito y de tan delicada proyección puesto que la melodía se presenta desde tan tupida ornamentación y tan grande abundancia de floreos que casi se llega a no poder distinguir sus bases referenciales, sus polos sustentantes o las cadencias desinenciales, jamás resueltas sobre el típico reposo a la manera occidental sino acompañadas, sin ningún tipo de tregua por los obsesivos floreos.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA “NAWBA”

La composición de la *Nawba* que aquí se inserta, trasladada al sistema de notación occidental, cabe entenderla desde un modo solamente aproximado pues conviene tener en cuenta las notables diferencias que puede darse en una misma canción tanto si ésta es repetida por un músico distinto como si es cantada por el mismo cantor puesto que, al

cantar éste una misma canción reiteradas veces, introduce sobre cada repetición tal cantidad de variantes ornamentales (de manera consciente o sin pretenderlo expresamente) que pueden llegar a confundir y exasperar al más paciente y avezado transcriptor. A éste, por cierto, se le suma a aquello la dificultad de cumplimentar gráficamente los tercios y cuartos de tono, cuando no los más sutiles *glissandos* (movimiento continuo o deslizante de una nota a otra) y *portamentos* (de nota a nota recorriendo todas las intermedias aunque de modo no distinguible) sobre los más diminutos intervalos de tercera menor y de segunda.



Lámina 2.7. Nawba Isbihan. Emsâlia.

Atendiendo al género o modo musical en que están escritas, cabe considerar las *Nawbas* como del repertorio clásico hispano-musulmán.

En la música peninsular se conservó este nombre (*Nawba* o bien *Nuba*, indistintamente) tanto para referirse a la forma global como a sus elementos internos; no

obstante, su técnica estructural y ornamental es muy distinta de la de los países árabes y desde ello mismo se patentiza, una vez más, la independiente personalidad de una especie desarrollada¹⁰⁶ en España, esto es, un arte noble musical con génesis arábica pero que adquiere una diferenciada personalidad sobre las influencias de la cultura artística de los hispano-musulmanes.

Las *Nawbas* suponen en el conjunto cultural hispano-musulmán una realización artística de excepcional importancia, sólo comparable a algunas notables creaciones arquitectónicas y literarias, especialmente con estas últimas. No es casual el hecho de que precisamente el mayor auge de la poesía árabe se produzca en la España musulmana y coincide, con toda probabilidad, con el florecimiento musical que alcanza su cenit sobre la forma concreta de la *Nawba*.

Existen muchas pruebas que evidencian y testimonian la procedencia hispánica de las *Nawbas*. Muchísimas poesías que constituyen el texto literario de estas composiciones se deben a la pluma de conocidos literatos hispanomusulmanes. En otras regiones, Argelia, Túnez y Marruecos especialmente, existen agrupaciones musicales que se consideran herederas y continuadoras de una culta tradición artística nacida en *Al Ándalus*, especialmente en Córdoba, Sevilla y Granada, no siendo ajenas tampoco a este hecho Valencia y Murcia. Estas agrupaciones mantienen la convicción de que la música que ellos cultivan y mantienen difiere notablemente de la de los restantes pueblos árabes, no sólo en cuanto a su gran forma sino especialmente en tanto que es canto coral¹⁰⁷ (con acompañamiento orquestal) y, sobre todo, en cuanto que sus características modales son absolutamente propias¹⁰⁸.

Respecto a la alusión de las campanas cabe indicar algunas consideraciones. Aun teniendo la religión islámica, como la cristiana, una misma raíz monoteísta, a partir de la revelación de Dios a Abraham, son tan diferentes y tan contrastantes los aspectos ético-estéticos de ambas religiones que, sobre la esencia de un mismo Dios, aparecen

¹⁰⁶ Es muy lógico y normal que se efectuasen largos procesos de desarrollo sobre la arquitectura, la música y diversas manifestaciones culturales y artísticas teniendo en cuenta el larguísimo período que la dominación musulmana estuvo establecida en España. Se inició en el año 711 d. C. y las ciudades hispanas más emblemáticas tardaron muchos años en ser reconquistadas para la cultura occidental: Toledo en 1085, Valencia en 1238, Sevilla en 1248 y, por último, Granada en 1492...

¹⁰⁷ Debe entenderse, obviamente, como canto coral al unísono exclusivamente, puesto que la música oriental no admite ni la más leve superposición melódica contrapuntística ni siquiera armónica. En todo caso es indudable que, por directo efecto de los diferentes tipos de voz, se muestre esta melodía monódica sobre la duplicación a la octava (lo que no resta en absoluto aquel carácter exclusivamente monódico).

¹⁰⁸ La gran forma musical hispano-musulmana de la *Nawba* se correspondería en principio sobre una disposición binaria formada por el *Ziryad* (tipo de canción individual sobre ritmo libre) y el *Insad* (aparición de un tiempo lento al que, a su vez, sigue una alternancia de tiempos animados).

como dos identidades divinas¹⁰⁹ diferentes. En muchas ocasiones ambas culturas se han opuesto frontalmente, como si fueran el reto de dos dioses antagónicos sobre la tierra. No sabemos si Cervantes tendría conocimiento de aquella singular anécdota de las campanas de la catedral compostelana de Santiago. En todo caso, su expresión ‘entre moros no se usan campanas’, es muy significativa al respecto. Precisamente aquella anécdota histórica de las campanas es todo un significativo símbolo respecto a los enormes contrastes entre ambas culturas: cristiana y musulmana. El uso invertido de las campanas de Santiago de Compostela, colocándolas boca arriba, para servir como enormes lámparas de aceite en la mezquita de Córdoba, no puede ser más representativa respecto a estos enormes contrastes culturales entre ambas religiones.

En el segundo de estos fragmentos poéticos que aquí se insertan se alude claramente a aquella sacrílega acción del caudillo musulmán Almanzor quien hizo llevar, a hombros de esclavos cristianos, desde Galicia a Córdoba, las campanas de Compostela para que, invertidas, como hondo símbolo y práctico efecto, sirvieran como lámparas luminarias en la mezquita de la ciudad califal de *Al Ándalus*. El Rey Fernando III, tras la reconquista de Córdoba, ordenó que las campanas regresaran, esta vez a hombros de prisioneros musulmanes, desde la ciudad califal hasta la catedral románica de Santiago...

En el libro de poesías de Federico de Mendizábal, titulado *Raza y solar*¹¹⁰ y en su sección histórica *Crónica de los siglos* aparecen unos versos, dentro del poema¹¹¹ titulado *Calatañazor*, en que se cita expresamente aquella especial anécdota.

El heráldico emblema prepotente
de la morisca raza del Oriente
en el bronce al herir de alano casco,
desde Calpe al Urbión, por todas partes,
llevó con sus altivos estandartes
¡la misteriosa luna de Damasco!

Al seguir, vencedor, la heroica estela,
quitó a la catedral de Compostela
los bronces de su fe; y en la inaudita

¹⁰⁹ Un ejemplo paradigmático de esto se halla en aquella escena de la maravillosa película *El Cid* (dirigida por Anthony Mann, con Charlton Heston y Sofía Loren como principales actores) cuando al asesinar el caudillo musulmán, con alevosa furia, a un fiel capitán de Rodrigo Díaz de Vivar indica aquella altisonante sentencia: “La guerra no será sólo entre dos naciones, sino entre vuestro Dios y Alá”.

¹¹⁰ Aparece publicado por la Colección *Hispania* de Madrid. Muestra Depósito Legal: M. 11.246-1970.

¹¹¹ Insertado en la pág. 87 de esta obra citada.

venganza del infiel, con las campanas,
la blanca soledad de la Mezquita.

QUIJOTE, II, xxxiv

__Si esta caza fuese de liebres o de pajarillos, seguro estuviera mi sayo de verse en este extremo. Yo no sé que gusto se recibe de esperar un animal que, si os alcanza con un colmillo, os puede quitar la vida; yo me acuerdo de haber oído cantar un romance antiguo que dice:

*De los osos seas comido
como Favila el nombrado.*

Con la expresión “cantar un romance” aparece, una vez, la transposición de conceptos entre “declamar” y “cantar”; y esto es posible por la franquicia que se muestra entre ambos conceptos, levemente separados tan sólo por la denotada mayor sonorizada del canto, aunque, en todo caso, “declamar” y “cantar” pertenecen al mismo ámbito común fenomenológico de la comunicación lingüística. Una vez más es esto una muestra de la enorme correlación y afinidad entre literatura y música. La sonora declamación es el paso más próximo ante la fusión simbiótica de poesía-música. Por ello tantas veces se recurre a la expresión “cantar” como directo sinónimo de “recitar”, “declamar”...

Más adelante se indica:

Pasmóse el duque, suspendióse la duquesa, admiróse don Quijote, tembló Sancho Panza, y, finalmente, aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron. Con el temor les cogió el silencio, y un postillón que en un traje de demonio les pasó por delante, tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía.

Se rebaja aquí incluso el rústico son de la tosca corneta para disminuir la sonoridad hasta la ramplona y umbrosa sonoridad de un cuerno.

Cabe recordar aquí el largo proceso de los cuernos, utilizados desde primitivas y remotas épocas como rudimentarios instrumentos musicales hasta que, con el tiempo, contruidos en metal, alcanzaron la admirable calidad técnico-mecánica de la actualidad. Cabe remarcar incluso una especial belleza del instrumento en sí mismo, independiente del alto grado de calidad sonora que desde él puede obtenerse por la acción interpretativa de los grandes solistas. Las trompas fueron profusamente usadas

como expeditivo recurso para emitir mensajes de todo tipo en el ámbito militar y también en la caza mediante diversos tipos de aviso.

El mismo principio rudimentario, o sea, el uso de cuernos de animales como elemento sonoro para diversos usos, generó distintos instrumentos. De una parte la corneta (que, como bien indica su nombre, manifiesta claramente su remota ascendencia del cuerno de diversos animales), evolucionó como instrumento musical hacia una forma absolutamente rectilínea. Por otra parte, la trompa, denominada así en España, con esta notable mutación en su acepción semántica, no ha cambiado apenas de nombre en la mayor parte de los demás países; por ello mismo se llama *Horn* en alemán e inglés, *Corno* en italiano y *Cor* en francés.

Aquella facción de judíos que siguen su religión con estricta y rigurosa escrupulosidad (y que por ello se les denomina judíos ortodoxos), aún en la actualidad de este siglo XXI, de tan trepidante modernidad, convocan a sus ceremonias mediante el toque de descomunales cuernos de macho cabrío.

El propio himno nacional de España, que en principio era sólo para cornetas de sonido natural, es una clara muestra, sorprendentemente significativa, de la evolución técnica interpretativa de este instrumento. Efectivamente, la siguiente muestra nos evidencia la tosca, aunque heráldica, constitución melódica primigenia del himno nacional de España.



Figura 2.8. Escueto diseño de la primigenia Marcha Real.

Sobre él se han operado sucesivas adecuaciones, siendo la más importante, hasta hace poco, la versión orquestal de Bartolomé Pérez Casas.

Recientemente Francisco Grau, director titular de la Banda Real de Música, ha efectuado una nueva adecuación armónica cuyas variantes aportan un manifiesto interés desde la sugestiva armonización.

Finalmente, las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces, y, sobre todo, el temeroso ruido de los carros,

formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo, que fue menester que don Quijote se valiese de todo su corazón para sufrirlo. [...]

Y pasó adelante. Poco desviados de allí hicieron alto estos tres carros, y cesó el enfadoso ruido de las ruedas, y luego se oyó otro, no ruido, sino un son de una suave y concertada música formado, con que Sancho se alegró, y lo tuvo a buena señal; y así, dijo a la duquesa, de quien un punto ni un paso se apartaba:

—Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.

—Tampoco donde hay luces y claridad —respondió la duquesa.

A lo que replicó Sancho:

—Luz da el fuego, y la claridad las hogueras, como lo vemos en las que nos cercan, y bien podría ser que nos abrasasen; pero la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas.

Tras la mención de un conjunto de instrumentos cuyo denominador común es la considerable potencia y penetrante altisonancia, se completa la referencia a esta estridencia con la alusión al ruido de las ruedas de los carros. Sobre ello hay una canción que, precisamente sobre estos mismos conceptos de rudeza, los conduce hacia una honda expresividad cuando indica:

Porque no engraso los ejes
me llaman abandonado...
Si a mí me gusta que suenen...
¿Pa qué los quiero engrasar?
Es demasiado aburrido
seguir y seguir la huella;
andar y andar los caminos
sin nadie que me comprenda.

Desde la expresión “un son tan confuso y tan horrendo” se pasa, en un sentido radicalmente opuesto, a esta otra expresión contrastante: “luego se oyó otro, no ruido, sino un son de una suave y concertada música”.

La música puede oscilar desde la expresión del dolor más patético hasta acomodarse a ser el fondo sofisticado de música ambiental e incluso, ya en un extremo detestable, abocarse al deleznable servilismo de bacanales y orgías. En realidad, en tanto que fenómeno de expresión y comunicación, también “expresa” y “comunica” la música el respectivo componente ético y de las personas en sus diversos contextos sociales de tan distinta índole estética y moral. En un extremo execrable puede incluso fundirse la música hasta con las más estridentes y alocadas manifestaciones. En otros, como en las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoi, Villena, etc., la alborozada música festiva (“festerá”, como ellos la llaman) se mezcla con tremendas y constantes detonaciones de los arcabuces.

Seguidamente se pasa, en un sentido radicalmente opuesto, al “son de una suave y concertada música”. En este contexto es de esencial importancia la expresión “donde hay música no puede haber cosa mala”. Esta frase, en su extremada concisión, alberga un hondo significado. Se trata de una de aquellas frases de tan pleno cierto que, por ello mismo, ha sido citada en innumerables ocasiones por su densa significación ético-estética.

Cabe aquí indicar que en la filosofía de los diversos pensadores se suele asociar la música junto a las más preclaras virtudes morales. Para Confucio la música es un referente constante del más alto grado cualitativo ético-estético. De hecho, los componentes de armonía, equilibrio y coherencia de la música no son expresados por Confucio sólo como metáfora de las virtudes morales sino que, además, considera que la música posee en sí misma un misterioso poder que induce e impele a la práctica de las diversas virtudes. En principio, también las referencias bucólicas de los poetas y su constante correlación con la música no son un mero adorno ni un baladí argumento; vienen a significar la sintonía que el hombre debe mostrar con la naturaleza. Desde ese equilibrio con la naturaleza es posible atender a la paz del espíritu. La paz del espíritu hace florecer las virtudes y potencia su enamorado cultivo. Por último, todas estas bellas impresiones se suelen expresar desde el ámbito supremo del canto en el que confluyen simbióticamente poesía y música. Aunque con unas referencias más concretizadas, desde aquí se muestra implícita la referencia a Confucio. Efectivamente, en el transcurso de sus cinco libros¹¹² indicaba Confucio inequívocamente lo siguiente:

La poesía despierta la mente; la música le da el acabado. Ellas inducen a la contemplación. Ellas enseñan el arte de la sensibilidad.

Rabindranah Tagore, al correlacionar el equilibrio psíquico con la música acude a la bella expresión:

¹¹² Seis, según Pío Tur Mayans en su *Historia del pensamiento filosófico musical*, págs. 80-81.

La obra de Confucio se ha editado también con el título de *Los cuatro libros clásicos*. En esta edición (de Ediciones B, S.A. Barcelona, 1999) se conserva el mismo sentido pero se modifica notablemente el concepto léxico (como obvio resultado del diverso criterio filológico con que se acomete cada traducción). Conviene tener muy en cuenta que si ya en las propias lenguas vecinas se acude a la traducción libre de determinados contextos (para remontar el rígido resultado que ofrecería en muchos casos una traducción estrictamente literal), mucho más es necesaria esa libre flexión cuando se efectúan traducciones desde lenguas tan remotas y exóticas y, como en este caso, sobre textos tan arcanos (que muchas veces son copias de copias, por lo que surgen, desde un mismo texto original, diversas variantes). En la traducción de esta citada edición (en la pág. 126) se indica que:

Debemos elevar nuestro espíritu con la lectura del *Libro de las Canciones*; nuestra conducta debe fundamentarse en las normas establecidas en el *Libro de las Costumbres*, y nuestra formación debe ser completada con el conocimiento de la música.

Mujer, cuando tocaste mi vida con la gracia de tus dedos, el orden surgió en mí como la música

Es prácticamente imposible sugerir tan gran cantidad de aspectos filosóficos y poéticos en tan lacónica expresión que, de hecho, pude glosarse en los siguientes tres puntos:

- ◆ El concepto de “orden” evoca automáticamente aquella equilibrada disposición del macrocosmos por la que Pitágoras cree que, a imagen directa de las proporciones físico-armónicas de la música, se rige también el propio universo.
- ◆ Sócrates toma esta misma relación de Pitágoras¹¹³ pero la traslada y reduce desde el macrocosmos universal al microcosmos de la conciencia humana. Ésta debe estar regida por aquella misma ordenada estructura. Por ello la música empírica, externa, sólo está legitimada después de que el espíritu esté ordenado y dispuesto desde la directa imagen de la armonía musical cósmica.
- ◆ El propio Confucio considera la música como un factor esencial en la educación. La música, según Confucio, modela el espíritu y ello es de fundamental importancia, especialmente en el gobernante quien, teniendo el espíritu modelado, estructurado por la música, atenderá coherentemente a dictar las más justas y sabias leyes para la armónica conducción de la sociedad. Por ello mismo indica lo siguiente¹¹⁴: “Es contrario a la costumbre el ser hombre y no comportarse como tal. Si se es hombre y no se poseen las virtudes propias de la naturaleza humana, es imposible que pueda tocarse música dignamente”.
- ◆ En todo caso, cabe también aceptar que la música se manifiesta desde diversos tipos de caracteres. La misión de orientación educativa de la música consiste en mostrar el conjunto de todos ellos para la riqueza de los contrastes de la obra pero desde una clara inducción a la opción positiva y moral.

ASPECTOS FUNDAMENTALES DEL CARÁCTER

¹¹³ Dante, buen conocedor de la obra pitagórica, muestra en *La divina comedia* (ob. cit. págs. 343 y 415) unas claras referencias sobre estos conceptos superiores. Por ello mismo indica:

Así me quedé sin lágrimas ni suspiros antes de que cantasen aquéllos cuyas notas responden siempre a la armonía de las esferas celestiales. (pág. 343).

Así vi yo en la gloriosa esfera moverse y responder las voces a las [otras] voces con una armonía tan llena de dulzura, que sólo puede conocerse allá donde la idea se eterniza. (pág. 415).

¹¹⁴ *Los cuatro libros clásicos*, ob. cit., pág. 95.

El carácter es una directa consecuencia del género, de ahí que en la estética helénica aparezcan como términos prácticamente sinónimos; de hecho en la *Poética*, de Aristóteles se presentan como conceptos íntimamente vinculados y casi equivalentes puesto que allí se indica¹¹⁵ que: “Si el propósito es bueno, el carácter lo será también”. En todo caso conviene remarcar a priori dos consideraciones respecto a tal afirmación:

- Primeramente, el “*propósito*” o intención cabe entenderlo como referido a la estrecha conjunción de *qué—para qué*, adecuado a su vez a un género sobre el que indefectiblemente se constituye tanto como a la resultante forma en que se nos manifiesta, tal cual acabamos de considerar.
- En segundo lugar, el concepto de *bondad* es absolutamente inseparable de la *belleza*¹¹⁶ según el tradicional pensamiento griego y cualquier tipo de razonamiento coherente.

Por ello mismo Aristóteles establece cuatro categorías para definir substancialmente el carácter mediante unos términos que presentan una constante y sorprendente vigencia desde unos valores sólidos e inmutables:

- I. *Bondad* o conveniencia ética.
- II. *Adecuación* o principio de identidad.
- III. *Verosimilitud*, basada en el principio de la no-contradicción.
- IV. *Uniformidad* o correspondencia y afinidad de las distintas partes.

El concepto del carácter es absolutamente independiente de la magnitud y, por ello mismo, se implican en él aquellas mismas categorías indicadas anteriormente como componentes de la sublimidad aunque transformadas sobre este contexto presente en:

1. Constante tendencia hacia la superación
2. Emotividad
3. Ponderación
4. Recursos estéticos

¹¹⁵ En su *Poética*, ob. cit., pág. 269.

¹¹⁶ De hecho, Platón indica que:

En la pintura o en cualquiera de las artes similares, o bien en la tejeduría, en el arte de recamar, el de construir casas o fabricar toda suerte de utensilios y también en la disposición natural de los cuerpos vivos y de las plantas; porque en todo lo que he citado caben la gracia y la carencia de ella. Ahora bien, la falta de gracia, ritmo o armonía están íntimamente ligadas con la maldad en palabras y modos de ser y, en cambio, las cualidades contrarias son hermanas y reflejos del carácter opuesto, que es el sensato y el bondadoso. (Extractado de *La República*, ob. cit., pág. 133).

EL CARÁCTER DE LA OBRA MUSICAL

En la música se determina el carácter desde la respetiva función para la que está creada la obra.

El carácter de una obra religiosa será pues muy distinto de aquel que regirá en una sinfonía, una ópera, un ballet o una sencilla pieza para amenizar el baile popular.

A su vez, cada una de estas formas puede establecer netos y diferenciados aspectos particulares en cada uno de los diferentes contextos de una misma obra. Para el caso se puede citar la composición musical de la *Misa* en cuyo transcurso se manifiestan distintos de tipos de caracteres, siendo muy distinto el que se muestra en el *Kyrie* del *Gloria*, el *Credo*, etc. Incluso dentro de alguna de estas partes se pueden manifestar caracteres altamente contrastantes. Es el caso del *Credo*, especialmente en la transición del “*passus et sepultus est*” al inmediato episodio siguiente del “*Et resurrexit tertia die*”.

Esta misma alternancia de caracteres se manifiesta en la *Suite* puesto que al carácter solemne y desenvuelto, altivo y majestuoso de la *Allamanda* inicial sucede la serenísima y elegante poesía, grácil y delicada, de la *Zarabanda*.

Otro tanto ocurre en al *Sinfonía*, no ya sólo por el neto contraste que se muestra entre los diversos tiempos o movimientos sino también dentro de ellos mismos, auspiciándose ello por la ley superior del contraste. Allí el Tema A, generalmente vigoroso y enérgico, contrasta notablemente con el carácter tierno, relajado y apacible del Tema B; por ello mismo se ha calificado el Tema A como de “carácter masculino”, por oposición al “carácter femenino” del Tema B; notemos como precisamente se recurre a esta oportuna metáfora del *género*, precisamente para determinar desde ella el contraste de los caracteres.

En la inmensa mayoría de las obras musicales se manifiesta el componente del carácter, presentado desde una mayor diversidad cuantitativa desde la relativa magnitud y complejidad de la obra. Precisamente, a menor extensión y complejidad de la obra, tanto menor es la posibilidad del contraste de caracteres; más aun, un desproporcionado

¹¹⁷ Puesto que esta “coherencia” es indispensable para que dentro de la obra encuentren su justificación aquellos elementos que se oponen desde la gracia y la necesaria confrontación por la áurea “ley de los contrastes”.

contraste en una obra de lacónica extensión arruinaría aquel principio de la uniformidad. Por el contrario, la unidad no se desvirtúa desde un contraste sustentado por elementos distintos pero coherentemente equilibrados.

La música puede recorrer una inmensa gama de niveles, desde la elevación de la transcendencia y la sublimidad, la profundidad del sentimiento trágico y dramático, la lírica expresión de las pasiones sentimentales..., hasta adaptarse al nivel meramente lúdico, desenvuelto y festivo. El carácter es absolutamente decisivo para remarcar cada uno de estos niveles y, verdaderamente, el carácter se refleja en la música refleja con prodigiosa fidelidad, incluso en aquellas obras absolutamente sinfónicas, puramente instrumentales.

QUIJOTE, II, xxxv

Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro; pero, al punto que llegó el carro a estar frente a frente de los duques y de don Quijote, cesó la música de las chirimías, y luego la de las arpas y laúdes que en el carro sonaban. [...]

Apenas dijo estas últimas palabras Sancho, cuando volvió a sonar la música de las chirimías y se volvieron a disparar infinitos arcabuces.

En el pasaje anterior se pasaba de una música ruda y estridente al “son de una suave y concertada música”. Ahora es justamente al revés ya que, de nuevo, se retorna ahora a aquella música ruda y estridente junto al “disparar infinitos arcabuces”. Aquí, efectivamente, con mayor claridad denotativa, aparece la directa imagen de lo que indicábamos anteriormente, esto es, aquella música festera que en las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoi, Villena, Onteniente, etc., la alborozada música festiva se mezcla con tremendas y constantes detonaciones de los arcabuces.

En los diversos desfiles, inenarrables en su denso barroquismo de indumentarias exóticas, color y música, se muestran los gestos altaneros de los capitanes de las comparsas, como retando al espacio, al tiempo y al destino, levantado la resplandeciente y la chispeante espada que destella bajo el sol o la enorme cimitarra que, de manera entre ceremoniosa y provocadora, augura y amenaza, bajo la trémula y argentada media luna, fieras batallas. En sus desfiles parece que, o bien el tiempo medieval de la Reconquista se ha detenido o que se ha vuelto, como en el túnel del tiempo, directamente hacia el mismo. En otro sentido parece perdurar aquella misma actitud

arrogante, propia del que se niega a dejar de reconocer el suelo hispano-arábigo como algo propio e irrenunciable...

En todos estos desfiles festeros en que se representa el enfrentamiento entre las culturas cristiana e islámica, se muestra el aspecto común por el que, en el inicio de la fiesta, se dispone el triunfal avance musulmán para, tras el desarrollo del correspondiente episodio épico, representar el triunfo de los cristianos estandartes hispanos. Precisamente las fiestas de Moros y Cristianos, celebradas en gran parte de la región valenciana e incluso en pueblos y ciudades limítrofes de las comunidades regionales vecinas, se dispone precisamente este mismo orden, de la siguiente manera:

- ❖ En el primer día de la fiesta las comparsas cristianas desfilan en primer lugar, simbolizando la huida de las gentes hispanas hacia el norte de la península, ante el avasallador avance de las huestes musulmanas.
- ❖ Pero en el desfile del segundo día, celebrado generalmente por la noche, son las comparsas musulmanas las que, de manera inversa, desfilan en primer lugar, simbolizando el repliegue hacia el sur, forzadas y acosadas por el incontenible avance reconquistador de las fuerzas cristianas, tanto en el reino de Castilla-León como del de Aragón.
- ❖ Es muy contrastante el tipo de marchas musicales que amenizan el desfile de las comparsas. Para el bando cristiano se acopian los airoso pasodobles, con el consabido y resuelto *tempo* de negra=96-100; se ha pretendido ver en ello, de manera simbólica, la acelerada huida de los cristianos tras el avance de las tropas islámicas. En cambio, el bando moro desfila al compás de ceremoniosas marchas, con un lento y pomposo *tempo* de negra=58-60; esto parece simbolizar la nostálgica despedida de las gentes musulmanas, tras ocho siglos sobre el suelo hispano que ya consideraban como absolutamente propio.

La fiesta se convierte así en un cultural y brillante recordatorio de un cruce de culturas que, aparte de su bélico enfrentamiento, supuso también una fuente enriquecedora con la mezcla simbiótica de peculiares identidades que se fundieron en un peculiar y efervescente crisol. En todo caso, la música festera se muestra envuelta, como aquí en esta pasaje del *Quijote*, entre constantes y atronadores disparos de arcabuces, lo mismo que en las aludidas Fiesta de Moros y Cristianos.

QUIJOTE, II, xxxvi

Todos mostraron alborotarse con la confusa, marcial y triste armonía, especialmente don Quijote, que no cabía en su asiento de puro alborotado; de Sancho no hay que decir sino que el miedo le llevó a su acostumbrado refugio, que era el lado o faldas de la duquesa, porque real y verdaderamente el son que se escuchaba era tristísimo y melancólico.

Y estando todos así suspensos, vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de luto, tan luengo¹¹⁸ y tendido, que les arrastraba por el suelo; éstos venían tocando dos grandes tambores, asimismo cubiertos de negro. A su lado venía el pífar¹¹⁹, negro y pizmiento como los demás. Seguía a los tres un personaje de cuerpo agigantado, amantado, no que vestido, con una negrísima loba, cuya falda era asimismo desaforada de grande. [...] Movía el paso al son de los tambores con mucha gravedad y reposo.

La música, en su enorme y extensa gama de posibilidades expresivas y en su amplísima gama de contrastantes caracteres, puede adaptarse desde la más tierna e inocente canción infantil o la más intensa manifestación de idílicos amores hasta el máximo sentido lúgubre y constituirse así, como en el caso de este contexto, en una marcha fúnebre. Para el caso cabe citar aquel enorme conjunto de marchas fúnebres, muchas de ellas de extraordinaria calidad, con las que se acompasan las andas procesionales en los extraordinarios y emotivos desfiles de la Semana Santa. También cabe evocar, entre ellas, aunque insertada en un plano especial, el 2º Mvto. De la 3ª Sinfonía (subtitulada ‘*Heroica*’) de Beethoven; en ella, en determinados pasajes, la acción de los violines evoca de manera inconfundible, aunque de modo muy peculiar y reticente, el triste redoble de las cajas y los tambores.

También cabe citar la tradicional y masiva concentración de los tambores de Calanda, Híjar, y de los demás sitios en que ha ido cundiendo esta singular muestra hasta proliferar en la actualidad en la mayor parte de los pueblos y aldeas de España durante la Semana Santa.

La siguiente expresión: “dos hombres vestidos de luto, tan luengo y tendido, que les arrastraba por el suelo” más la otra: “vestido, con una negrísima loba, cuya falda era asimismo desaforada de grande”, automáticamente evocan aquellas amplias vestiduras de hábito (muchas de ellas con larguísima cola que se arrastra por el suelo) con el correspondiente capirote que aparecen en las diversas procesiones de la Semana Santa en prácticamente todas las ciudades y pueblos de la amplia geografía española.

¹¹⁸ Se indica en Florencia “luego” pero, obviamente, debe indicar luengo.

¹¹⁹ Por dos veces, (ésta más la siguiente, en QUIJOTE II, xxxviii) aparece la palabra “pífar”, en vez de “pífano” que desde luego, es la correcta ya que se refiere ya que el pífano es el rustico antecedente del flautín.

QUIJOTE, II, xxxvii

Adelante pasaran con el coloquio dueñesco, si no oyeran que el pífaro y los tambores volvían a sonar, por donde entendieron que la dueña Dolorida entraba. [...]

En eso, entraron los tambores y el pífaro, como la vez primera.

Se reiteran aquí los mismos conceptos indicados en el pasaje anterior, por lo que nos remitimos a los mismos comentarios.

QUIJOTE, II, xxxviii

Detrás de los tristes músicos comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras, todas vestidas de unos monjiles anchos...

[...] entre los cuales osó levantar los pensamientos al cielo de tanta belleza un caballero particular que en la corte estaba, confiado en su mocedad y en su bizarría, y en sus muchas habilidades y gracias, y facilidad y felicidad de ingenio; porque hago saber a vuestras grandezas, si no lo tienen por enojo, que tocaba una guitarra que la hacía hablar; y más que era poeta y un gran bailarín. [...]

En resolución: él me aduló el entendimiento y me rindió la voluntad con no sé qué dijes y brincos que me dio; pero lo que más me hizo postrar y dar conmigo por el suelo fueron unas coplas que le oí cantar una noche desde una reja que caía a una callejuela donde él estaba, que, si mal no recuerdo decían:

De la dulce mi enemiga
nace un mal que al alma hiere,
y por más tormentos, quiere
que se sienta y no se diga.

Parecióme la trova de perlas, y su voz de almíbar, y después acá, digo, desde entonces, viendo el mal en que caí por estos y otros semejantes versos, he considerado que de las buenas y concertadas repúblicas se habían de desterrar los poetas, como aconsejaba Platón, a lo menos, los lascivos, porque escriben unas coplas, no como las del marqués de Mantua, que entretienen y hacen llorar los niños y a las mujeres, sino unas agudezas que, a modo de blandas espinas, os atraviesan el alma, y como rayos os hieren en ella, dejando sano el vestido. Y otra vez cantó:

Ven, muerte, tan escondida,
que no te sienta venir,
porque el placer del morir
no me torne a dar la vida.

Y de esta jaez otras coplillas y estrambotes, que cantados encantan y escritos suspenden. Pues ¿qué cuando se humillan a componer un género de verso que en Candaya se usaba entonces, a quien ellos llaman seguidillas? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de todos los sentidos. Y así, digo, señores míos, que los tales trovadores con justo título los debieran desterrar a las islas de los Lagartos. Pero no tienen ellos la culpa, sino los simples que los alaban y las bobas que los creen. [...]

¡Ay de mí, otra vez, sin ventura!, que no me rindieron los versos, sino mi simplicidad; no me ablandaron las músicas, sino mi liviandad: mi mucha ignorancia y mi poco advertimiento [...]

A esta sazón dijo Sancho:

—También en Candaya hay alguaciles de corte, poetas y seguidillas, por lo que puedo jurar que imagino que todo el mundo es uno.

Aparecen aquí varios conceptos que confieren una considerable densidad a este contexto en que se correlacionan aspectos puramente musicales con otros del orden meramente literario. Entre ellos cabe destacar especialmente los siguientes, manifestados en las correspondientes expresiones:

- A. tristes músicos.
- B. tocaba una guitarra que la hacía hablar; y más que era poeta y un gran bailarín.
- C. su voz de almíbar.
- D. agudezas que a modo de blandas espinas os atraviesan el alma.
- E. coplas y seguidillas.
- F. simples que los alaban y las bobas que los creen.

Conviene segregar, obviamente, los contenidos de cada uno de estos cinco apartados y establecer sobre ellos los pertinentes comentarios.

A. La expresión “tristes músicos” se superpone e imbrica, en realidad, al tipo de música que, de marcado carácter lúgubre, interpretan un grupo de músicos provistos de diversos instrumentos.

B. La siguiente expresión: “tocaba una guitarra que la hacía hablar; y más que era poeta y un gran bailarín” más la otra expresión: “su voz de almíbar”, describen claramente las notables facultades artísticas de un personaje que no sólo destaca por sus aptitudes musicales sino que, además, manifiesta unas dotes poéticas y tiene también, de manera añadida, una notable y especial facilidad para la danza. Nada menos que las tres muestras que conforman el teatro musical: poesía, música y danza, parecen aquí manifestadas en un mismo personaje.

Sobre la equivalencia que, de manera consuetudinaria, se establece entre “cantar” por “hablar”, “declamar”, “recitar”, etc., ya se han manifestado pertinentes consideraciones anteriormente.

C. Cabe añadir aquí que la expresión “voz de almíbar” viene a denotar un especial atractivo sobre aquella facultad innata y, por tanto, natural, que muchas personas tienen al estar provistas de un bellísimo timbre de voz. También sobre la facultad natural del timbre se han efectuado los pertinentes comentarios anteriormente.

D. Con la expresión “agudezas que a modo de blandas espinas os atraviesan el alma” se alude aquí claramente a la facultad expresiva que, casi por el mismo tiempo y tras arduos y longevos anhelos, se logró alcanzar tanto en la literatura como en la composición musical por medio de Francisco Guerrero, P.L da Palestrina, T.L. de Victoria, Orlando di Lasso y otros.

E. Con las “coplas y seguidillas” se hace denotada referencia a aquel tipo de sencillas composiciones literarias, generalmente dispuestas en arte menor que, en muchos casos se complementan y enriquecen con la adición de la composición musical.

F. La indicación de los “simples que los alaban y las bobas que los creen” se debe referir a aquel tipo de público snob que tantas veces aparece en la sociedad aviesamente manipulada hacia confusos y oscuros intereses, muy lejos, por tanto, del progreso cultural y social. Convendría aquí reconsiderar lo indicado anteriormente en *QUIJOTE*, I, xLviii puesto que el sentido de aquel apartado se refiere esencialmente a similares aspectos que los que aquí se muestran sobre la conducción manipulada y artificiosa que muchas veces se efectúa sobre el vulgo en asuntos de índole cultural.

QUIJOTE, II, xLiii

[...] y cuando algunos no entienden estos términos, importa poco, que el uso los irá introduciendo con el tiempo, que con facilidad se entiendan; y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso.

El problema de la flexión adjetival y verbal atañe a la sensibilidad. La Academia se mueve entre la dinámica tensión de los que impelen hacia el progreso y el enriquecimiento de la lengua y los que por su pernicioso uso la degradan en todos los sentidos, atropellando sus diversos niveles morfológicos, sintácticos, prosódicos simplemente por detestable dejadez, manifiesta negligencia o fatuo esnobismo... Otro tanto ocurre con la música y con el gusto cada vez más deteriorado del vulgo que renuncia a exigir pureza en los diversos usos de la música y simplemente se acomoda

(más bien amodorra...) aceptando aquel deterioro que se les ofrece bajo la justificación del cálculo cerebral y de la fútil moda de lo nuevo por lo nuevo, con radical independencia de su objetiva calidad.

La libertad del lenguaje, tanto en el nivel lingüístico puramente denotativo como del ámbito poético-literario o musical, está condicionada por unos límites que obedecen, a su vez, a una necesidad común. En todo caso, cada vez cobra más fuerza la suposición de que el lenguaje haya podido progresar al propio tiempo que el propio proceso biológico-evolutivo, prácticamente de manera directamente reversible. Para regir aquel tipo de convivencia humana fue adquiriendo la acción lingüística una progresiva importancia. Es muy probable que parcelas cada vez mayores del comportamiento social (y, en él, la distribución de funciones, primaria elaboración de los útiles domésticos y las diversas herramientas elementales, etc.) derivasen de sistemas normativos¹²⁰ dentro de aquellas primitivas sociedades. Todo ello abocó a una comunicación cada vez más fluida y compleja y, consecuentemente, a la aparición de un vocabulario más rico y una sintaxis más elaborada.

Es cierto que hay que forzar constantemente las palabras derivadas desde aquel aspecto léxico original, básico y primigenio. Y esto conviene que sea así porque sin ello no evolucionaría progresivamente en flexibilidad el idioma correspondiente. Pero ese forzamiento de derivaciones debe tener una pertinente lógica y una coherente justificación de necesidad y oportunidad en todo caso y momento. Por el contrario, ocurre en muchos casos que determinados forzamientos se muestran un tanto aventurados si se considera la enorme riqueza léxica del idioma castellano. En todo caso, desde un relativo descargo, cabe considerar que se debe forzar razonablemente el lenguaje, mediante coherentes flexiones, de lo contrario no se ensancharía progresivamente el campo de sus posibilidades léxicas desde la raíz básica de cada una de las palabras. Al idioma conviene forzarlo y efectuar diversas flexiones y derivaciones desde las palabras substanciales. El habla, en todo caso, tiene que mostrarse con un palpitante vigor, con la libertad y lozanía de la espontaneidad; independientemente de pensar en la posterior sanción y aprobación léxica de la norma por parte de la Academia. Pero, en otro sentido, no es conveniente este tipo de aventurados y gratuitos forzamientos, como el de determinados y ridículos casos, cuando existen palabras más

¹²⁰ De hecho, esta especie de estratificación de la sociedad humana también se muestra en multitud de subespecies animales (muchas de ellas extraordinariamente jerarquizadas). No obstante, es en la especie humana donde se manifiesta el mayor nivel de la relación social, desde un aumento constante de las categorías y, consecuentemente, de las obligaciones y prescripciones cada vez más definidas.

adecuadas para un mismo contexto. Sobre esto se abusa en exceso, con manifiesta desconsideración en la actualidad empleando expresiones deleznable como “ningunear” en vez de “soslajar” o “deleznar”; dirigirse los enamorados miradas de “complicidad”, en vez de decir de “sintonía”, “armonía” o “aquiescencia”; decir que el “culpable” es el anticiclón, en vez de indicar la “causa”, etc. ¡Y ya, nada digamos de la expresión “¡qué pasada!” puesto que, entre la juventud, meramente significa algo de relativo relieve para ellos, pero que puede referirse, indistintamente, a un asunto sumamente agradable o tremendamente deleznable para ellos...

Sobre este asunto cabe indicar las apreciaciones que muestra oportunamente¹²¹ José María Merino:

Me temo que no hay conciencia social de que estamos empobreciendo el lenguaje. Cuando vine a Madrid, a finales de los cincuenta, la lengua de la calle era mucho más rica que ahora. Los medios de comunicación y los políticos utilizan un código muy simplificador. Parece que huimos de los matices; se ve muy claro en la gente joven ese aborrecimiento de los matices y el gusto por las palabras que sirven para todo, eso es preocupante porque significa empobrecimiento mental, indefensión y límites al conocimiento de la realidad. Se puede buscar la concisión, pero ésta implica precisión.

QUIJOTE, II, xLiv

Yo, aunque moro, bien sé, por la comunicación que he tenido con cristianos, que la santidad consiste en la caridad, humildad, fe, obediencia y pobreza; pero, con todo eso, digo que ha de tener mucho de Dios el que se viniere a contentar con ser pobre, si no es de aquel modo de pobreza de quien dice uno de sus mayores santos: “Tened todas las cosas como si no las tuviédeses”.

Esencialmente se muestran aquí tres cuestiones hay que conviene tener muy en cuenta:

- ❖ Dimensión educativa y moral de la obra artística que generalmente se manifiesta en los autores clásicos y, obviamente, también en Cervantes.
- ❖ Idea superior de una ética que rebasa localismos y credos particulares para interesar a la humanidad en general, todo ello desde el predicamento de sus respectivos y acreditados filósofos.

¹²¹ Recientemente ha sido elegido miembro de la RAE (Real Academia Española de la Lengua). Estas consideraciones que hemos insertado están extractadas de la entrevista (que le efectúa Ángel Vivas) publicada por la revista trimestral *MUFACE*, de junio-agosto de 2008, págs. 42-43.

- ❖ Primacía esencial de los valores morales y culturales sobre cualquier otro tipo de apreciación materialista.

Conviene desglosar tan poderosas cuestiones y establecer, respectivamente sobre ellas, algunas consideraciones:

En principio todo un cúmulo de ideas superiores del orden filosófico, psicológico, ético-moral, histórico-costumbrista... concurren en la obra artística asentada sobre valores ético-estéticos y le confieren, por ello mismo, solidez y sentido “clásico”¹²²; en este caso, todas ellas convergen, se encauzan y se someten al crisol literario para cubrirse allí de belleza esplendente en distintos aspectos. El progresivo conocimiento de la obra muestra, en su base esencial, un espíritu humanista y filosófico que necesita manifestar aquellas ideas de la manera estética más bella y esplendente pero sin rebajar su primigenia e inflexible exigencia ética. Dicho de otra manera, el componente del filósofo, del psicólogo, del moralista, precede y orienta claramente al literato, al poeta, dentro de su misma persona. En cierto modo aparece aquí aquella referencia de Platón por la que éste, casi al final de su *República*, muestra esta síntesis hacia el conocimiento superior y abstractivo aun a costa del menoscabo de la propia especificidad.

La lectura atenta de los más preclaros filósofos muestra como todos ellos convergen, como no podía ser de otro modo, con unos similares conceptos de moral superior. La síntesis esencial de esa moral superior hermana su ideario ético hasta el punto de que parecen coincidir todos ellos en una misa idea suprema en la que se aglutina, prácticamente de manera simbiótica, la sabiduría-bondad-belleza. Confucio, Sócrates, Platón, Aristóteles...y más modernamente Kant, Schopenhauer y Russell coinciden, en esencia, en ese ideario supremo. En todos ellos se coordina el concepto de que el inflexible compromiso por la dualidad superior de sabiduría-bondad encuentra la tétrica y feroz oposición de la ignorancia-maldad. De ese dramático choque surge inevitablemente el dolor y éste se sublima por la vía consoladora de la belleza en su

¹²² Aquel versátil proceder por el que en buena parte de los autores clásicos de todas las épocas se entreveran diversos aspectos. Y ello se logra desde el admirable sentido de la oportunidad, de manera que los diversos componentes del saber que se van entreverando sucesivamente no hinchaban ni desorientan la dirección del sentido fundamental de la obra sino que, más bien, le confieren robustez y complejidad. El concepto de la interdisciplinariedad aparece, por tanto, en la mayoría de los casos. El problema estriba en como asumirla y manifestarla adecuadamente; y en ello Cervantes (como buen autor clásico) es un caso de maravilloso paradigma. Pocas veces aparece en la obra cervantina cualquier tipo de concepto ceñido a su aséptico y radical especificidad; en la mayor parte de los casos los conceptos se presentan en simbiosis con otros que, aparentemente parecen distantes pero que la realidad demuestra que es necesario recurrir a ellos por la relativa proximidad al concepto específico que se está tratando. Uno de estos casos es el constituido por el binomio de ética-estética.

sufriente camino hacia el bien supremo. La maldad sólo puede ser aniquilada, difuminada (como la fría escarcha ante el esplendente sol) por el crisol del amor-dolor. Confucio, Sócrates¹²³, Platón, Aristóteles...se nos muestran en su ideario ético como auténticos pre-cristianos. Kant, Schopenhauer y Russell, aun con diverso nivel de sentimiento cristiano, ven en la suprema figura de Cristo la coronación de la más sublime representación del compromiso de amor-dolor. Schopenhauer indica¹²⁴, por ello mismo, lo siguiente:

Hay gran diferencia entre los cuadros que representan asuntos históricos o mitológicos del judaísmo¹²⁵ o del cristianismo y los que representan, en forma sensible, el verdadero genio del cristianismo, la moral cristiana, bajo la figura de hombres penetrados de este espíritu. Semejantes obras son, en efecto, lo más elevado y admirable que la pintura ha producido; aquello de que sólo son capaces los grandes maestros.

Vemos en las fisonomías, y principalmente en la mirada, la expresión, [de estos cuadros] el reflejo de la inteligencia más perfecta, de la que tiene por objeto, no las cosas particulares, sino las Ideas, es decir, la comprensión acabada de la esencia del mundo y de la existencia del hombre. Se ve que en ellos este conocimiento, al obrar sobre la voluntad, no le suministra MOTIVOS como los demás conocimientos, sino un calmante, un AQUIETADOR¹²⁶; han llegado a la resignación absoluta, que es el verdadero espíritu del cristianismo, como de la sabiduría india, que lleva consigo como consecuencia la renuncia perfecta, el sacrificio¹²⁷ de todo deseo, la supresión de toda voluntad y, por consiguiente, el aniquilamiento de la esencia del mundo entero y, en fin, como último resultado, la salvación.

Cuanto más veracidad y más sentido inequívoco posee el tema elegido para la obra del arte, tanto mayor y más convincente realismo adquiere, por tanto, dicha obra. El cristianismo apura, perfecciona y culmina el sentido ético de la vida, por ello mismo las

¹²³ La mente rigurosamente sistematizadora de Sócrates establece una coordinada supeditación de lógica→verdad→bondad→belleza pero no ya tan sólo de una manera sucesiva en la que cada uno de estos términos derivara del anterior y, al propio tiempo, generase el subsiguiente. Parece ser que Sócrates establece una importancia paritaria para todos ellos, toda vez que una íntima simbiosis, de manera que la aceptación de cada uno de ellos supone automáticamente la plena y armónica vigencia de todos los demás.

¹²⁴ En la pág. 63 de su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación*, Libros III-IV.

¹²⁵ Se refiere a los asuntos inherentes a la *Torá* y al resto de libros sagrados hebraicos cuyo conjunto es prácticamente idéntico a lo que en la *Biblia* cristiana se denomina como *Antiguo Testamento*.

¹²⁶ Desde la constante y estricta fidelidad a las citas que extractamos, en este caso reproducimos tal cual aparecen, con mayúsculas, estas dos palabras: MOTIVOS Y AQUIETADOR.

¹²⁷ Es admirable el hecho de que, en mayor o menor medida, siempre se manifiesta ese mensaje de asombrosa serenidad aun dentro del más terrible patetismo, especialmente en las escenas de la crucifixión de Cristo, desde las imágenes de la más remota antigüedad del arte cristiano pasando por el *Descendimiento* de Van der Weiden o el *Cristo* de Salvador Dalí...

personas que lo asumen con plena sinceridad son reflejadas en el arte con esta aureola de sinceridad y de la más inefable transcendencia, correspondiente con “el reflejo de la inteligencia más perfecta sobre las Ideas” que aquí se expresa.

En realidad Cervantes sintetiza con una sola expresión, aunque muy acertada en su constreñida expresión aquel pasaje¹²⁸ de San Pablo en la *I Carta a los Corintios*. También el gran filósofo alemán, Immanuel Kant, a ejemplo e imitación de muchos grandes hombres de la humanidad, vivía, de hecho, como la mayor parte de los más grandes filósofos de la historia, en la más absoluta austeridad, precisamente porque en su escala de valores lo material tenía una apreciación mínima, de muy reducida estima. No hay que entender en esto que el sabio desprecie el valor de lo material; el sabio no deja de entender el estimable valor del dinero ya que con él se pueden efectuar cantidad de buenas obras de todo tipo. Pero ocurre, no obstante, que al sabio le fascina extraordinariamente aquel panorama superior de sabiduría-bondad-belleza en tan gran medida que todo lo demás se le antoja “basura¹²⁹”, en directa expresión de San Pablo.

—No me porfíes, ¡oh Emerencia!, que cante, pues sabes que, desde el punto que este forastero entró en este castillo y mis ojos le miraron, yo no sé cantar, sino llorar; cuanto más que el sueño de mi señora tiene más de ligero que de pesado, y no querría que nos hallase aquí por todo el tesoro del mundo. Y puesto caso que durmiese y no despertase, en vano sería mi canto si duerme y no despierta para oírle este nuevo Eneas, que ha llegado a mis regiones para dejarme escarnecida.

Conviene distinguir aquí primeramente la expresión harto indicativa de no sé cantar, sino llorar, que viene a significar, desde el recurso del cambio de sentido del “no puedo” el trueque por el de “no sé”. Con ello cabe entender la referencia sobre aquella emoción que embarga a veces a la persona hasta el extremo de no poderse expresarse debidamente, y menos aún desde el canto, que requiere un control absoluto de la emotividad. Este es, precisamente, el constante riesgo de los cantantes, supuesto que deben suscitar en el público aquella intensa emoción que ellos deben producir pero, al

¹²⁸ Efectivamente, en la *I Carta a los Corintios* (7, 29-31) se indica lo siguiente:

Os digo, pues, hermanos, que el tiempo es corto, por tanto, que los que tienen mujer vivan como si no la tuviesen; y los que lloran, como si no llorasen; y los que se alegran, como si no se alegrasen; y los que compran, como si no poseyesen; y los que disfrutan del mundo, como si no disfrutasen; pues pasa la escena de este mundo.

¹²⁹ Efectivamente, en la *Epístola a los Filipenses*, 3, 8-9, se indica lo siguiente:

Todas las cosas las tengo por daño ante el sublime conocimiento de Cristo Jesús, mi Señor, por quien sacrificué todas las cosas y las tengo por estiércol, para ganar a Cristo.

propio tiempo, evitando ser afectados por ella ya que como efecto de la intensa emoción se les puede coartar el canal sonoro.

La juventud es la edad de la vehemencia y del mayor entusiasmo; también es aquella en que aparece el febril enamoramiento y ambos, amor embelesado y pasión entusiasmada, provocan la intensa emoción que se desboca muchas veces en el llorar. Desde el lloro se manifiesta el amor. Con el amor se muestra, efectivamente, que también se aprecia ya en la juventud aquella amplitud de miras que apunta hacia la sublimidad, a modo de una pirámide regular de amplísima base¹³⁰ (por tanto y de manera proporcional, de enorme altura) que, en su progresivo ascenso, va acrisolando y depurando sus conceptos hacia la síntesis del amor, aunque un encendido amor fraguado inevitablemente en el acerbo dolor¹³¹.

LA EXPRESIÓN FACIAL

Suele decirse con cierta propiedad que “la cara es el espejo del alma”; pero a esta acertada expresión popular habría que añadir aún que, en la cara son los ojos¹³² los elementos de primordial importancia¹³³. Efectivamente, los ojos vienen a ser el centro,

¹³⁰ Sobre este aspecto cabe considerar las expresiones de Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*, ob. cit., cuando indica:

La convicción de que el mismo ser anima todo lo viviente, de igual modo que nuestro propio individuo, ensancha nuestra simpatía, la extiende a todo lo que vive y dilata el corazón.

¹³¹ En la misma ob. cit. de Schopenhauer, pág. 185, se indica lo siguiente:

Para poder llorar se necesita ser capaz de amor y de piedad y estar dotado de imaginación; por eso el hombre que no tiene ni imaginación ni corazón, difícilmente llora; las lágrimas se consideran también como signo de cierto grado de bondad de carácter y desarman la ira, pues se comprende que quien es capaz de llorar es [también] capaz de amar.

¹³² A través de los ojos se puede denotar un enorme elenco informativo del orden emotivo, especialmente sentimental.

Los ojos pueden también delatarnos, esto es, pueden expresar satisfacción cuando oralmente hemos expresado pena, y viceversa. Ya en este ámbito podríamos preguntarnos: ¿Qué ocurre pues, a este respecto, con los actores en cuanto a su mirada sobre la interpretación teatral...?. Sobre ello se podría aducir que, en su peculiar mundo, algo resulta muy evidente: su interpretación únicamente será creíble cuando el actor asume plenamente su personaje, esto es, cuando “se cree” que es, verdaderamente el personaje y no un actor que lo actualiza sobre la escena.

¹³³ En *Los cuatro libros clásicos de Confucio*, (ob. cit., pág. 329), se indica que:

Entre todos los sentidos que posee el hombre, el más admirable es el de la vista. Los ojos no pueden ocultar el interior de nuestro ser; a través de ellos se descubren nuestros vicios. Si nuestro interior es puro, la mirada brilla con gran transparencia; si nuestro corazón no está limpio, la mirada aparece como empañada y oscurecida. Basta escuchar las palabras de un hombre y contemplar su mirada, para descubrir lo que hay en su interior; nadie puede ocultarse a los demás.

el núcleo de la expresión¹³⁴ facial; más aún, todos los rasgos de la expresión facial (y, en ella, toda la enorme gama de variaciones, modificaciones o alteraciones que se producen en el rostro humano) son, concomitantemente, meras derivaciones, como efectos consecuentes y derivados desde el punto central ocular.

Aparece aquí, al término de este fragmento, una clara alusión a la *Eneida* de Virgilio y a la desesperación amorosa en que quedó sumida la reina Dido cuando su amante Eneas marchó a la península itálica para fundar allí la inmortal ciudad de Roma. Precisamente sobre esta época cervantina de fines del siglo XVI se efectúa una traducción sobre esta temática de Dido y Eneas, en el estilo de la epístola horaciana (esto es, con estrofas de endecasílabos dispuestas en tercetos de rima concatenada). La traducción se realiza desde una epístola de Ovidio dispuesta entonces según el elegante estilo del hexámetro de aquella época romana.

[...] sin duda la duquesa y cuantos hay en casa duermen, si no es el señor de tu corazón y el despertar de tu alma, porque ahora sentí que abría la ventana de la reja de su estancia, y sin duda debe de estar despierto; canta, lastimada mía, en tono bajo y suave al son de tu arpa, y, cuando la duquesa nos sienta le echaremos la culpa al calor que hace. [...]

Y, en esto, se sintió tocar un arpa suavísimamente. Oyendo lo cual quedó don Quijote pasmado, porque en aquel instante se le vinieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en los sus desvanecidos libros de caballerías había leído. [...] y encomendándose de todo buen ánimo y buen talante a su señora Dulcinea del Toboso, determinó de escuchar la música; y, para dar a entender que allí estaba, dio un fingido estornudo, de que no poco se alegraron las doncellas, que otra cosa no deseaban sino que don Quijote las oyese. Recorrida, pues, y afinada la arpa, Altisidora dio principio a este romance:

— ¡Oh tú, que estás en tu lecho,
entre sábanas de Holanda,
durmiendo a pierna tendida
de la noche a la mañana,
caballero el más valiente
que ha producido la Mancha
más honesto y más bendito
que el oro fino de Arabia!

Hay que tener en cuenta que la expresión: “canta, lastimada mía, en tono bajo y suave al son de tu arpa” no es sinónimo de blandura; basta recordar sucintamente la figura del rey David, de tan privada virilidad y tan denostado valor que, no obstante,

¹³⁴ Toda la dimensión expresiva que el autor ha vertido sobre la obra debe también manifestarse fidedignamente desde la acción interpretativa. En cualquier caso es la cara el elemento más importante para denotar cualquier tipo y grado de expresividad; pero dentro de la cara son los ojos el núcleo más importante...

encontraba en los sonos del arpa el mejor consuelo para su quebrantado corazón. Por ello mismo conviene considerar que la música es, en muchos casos, un valiosísimo recurso de consolación en el dolor.

Respecto a la expresión “afinar el arpa”, cabe comentar la diferenciación entre “entonación” y “afinación”. Decimos conscientemente “afinación” por ser éste un concepto superior, más exigente y depurado, que el de “entonación”. Sobre este punto cabe considerar como buena afinación aquella que incluso es capaz de diferenciar (a la manera del sistema afinatorio de los instrumentos de cuerda-arco) las cinco comas sintónicas de un semitono cromático respecto de las cuatro comas que median entre un intervalo diatónico. En cambio el concepto de “entonación”, (mucho menos exigente y depurado que el de “afinación”), se considera logrado cuando un sonido se reconoce como tal dentro del sistema de los doce semitonos y bien diferenciado de los dos sonidos más próximos; por ejemplo, que la nota SI se diferencie claramente del DO o del propio SI bemol. En cambio, el concepto de “afinación” requiere la complementación de las nueve comas sintónicas entre tonos enteros, de cinco comas entre semitonos¹³⁵ cromáticos o cuatro comas entre semitonos diatónicos.

QUIJOTE, II, xLv

¡Oh perpetuo descubridor..... [...] padre de la Poesía, inventor de la Música!

Con estas altisonantes expresiones Sancho se refiere al sol, cuyo calor propicia no sólo los diversos resortes de la vida biológica; también genera, desde el supremo concepto clásico y a imagen simbólica y directa de la *claritas*, todo tipo de actividad creativa en los diversos ámbitos de la ciencia, la investigación, las artes, la técnica y todo tipo de sencilla actividad. Todo palpita y cobra vida a imagen directa de su refulgente y vital dinamismo.

La música también se la considera aquí como una directa emanación de aquella *claritas*, como un reflejo de radiante y alegre vitalismo. Si esto es así..., ¿cómo podemos entonces justificar nuestras constantes afirmaciones sobre el hecho de que las más intensas manifestaciones musicales derivan desde el sentimiento del dolor? Si el sol es

¹³⁵ Por ello mismo, aquellas notas que para los instrumentos temperados (piano, órgano, armonio, guitarra, etc.) son equivalentes y realizables en una misma tecla o traste (Fa # = Sol b; Sol # = La b; etc.), en cambio, en los instrumentos de afinación libre (violín, violoncello, contrabajo, trombón de varas, etc.) es menor la distancia entre SOL-LA b (4 comas), que entre SOL-SOL # (5 comas).

radiante claridad y ésta se encauza hacia la vital alegría..., ¿cómo nos reiteramos constantemente en la relación de amor-dolor?

En todo caso parece bien lógico que la música debería correlacionarse las más de las veces (o al menos, en sus más esplendentes manifestaciones) con la idea de la exultante alegría. Si esto es así..., ¿Cómo ocurre, pues, precisamente lo contrario...? ¿Cabe detectar en esto una desviación del orden psicológico? Objetiva y tajantemente cabe indicar que no. En realidad, junto a la aseveración por la que la música de mayor intensidad se muestra desde la expresión del dolor se explica precisamente porque en esa misma expresión halla el dolor su propio y consolador lenitivo. En realidad, mediante esa expresión dolorosa se muestra el lamento respecto a lo que es la causa del dolor: privación de las anheladas ilusiones, frustración de las legítimas esperanzas, crueles traiciones, amargos desengaños, inesperadas desgracias y todo ese amplio espectro de problemas que cubren de dolor y de lágrimas la vida humana. Aunque debiera ser la alegría lo más consuetudinario, en realidad es el dolor lo marca constantemente la vida del hombre. Y hacia su consuelo se dirige la música, lo mismo que la más deleitable y consoladora poesía. En todo caso la expresión dolorosa de la música es como un suspiro (a veces exhalado desde un denso vaho de sangre...) por lo que se esperaba alcanzar pero que se añora como un sueño imposible. La música es ese suspiro melancólico, esa patética añoranza de aquello que no se nos ha concedido, a pesar de nuestros denodados anhelos, nuestros sacrificados esfuerzos y nuestros legítimos méritos. Aunque puede parecer a veces una sumisa resignación ante el dolor, la música es, en verdad, un lamento rebelde, una agitada congoja de quien no acepta el cruel destino o, en todo caso, lo increpa mediante una cruda expresión en la que, no obstante, no se ha perdido aquel hermoso deleite que se depositaba en las ardientes ilusiones. Lo deleitable, como aquel hálito de hermosura y belleza que consuela la vida, permanece latente y por ello mismo, sobre ese mismo conducto de belleza se canaliza, de manera misteriosa y contradictoria, la expresión estética del dolor por la vía de la poesía y la música.

QUIJOTE, II, xLvi

—Menester será que le ponga el laúd, que sin duda don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya. [...]

Hecho esto, llegadas las once horas de la noche, halló don Quijote una vihuela en su aposento; templóla, abrió la reja, y sintió que andaba gente en el jardín; y, habiendo

recorrido los trastes de la vihuela y afinándola lo mejor que supo, escupió y remondóse el pecho, y luego, con una voz ronquilla, aunque entonada, cantó el siguiente romance, que él mismo aquel día había compuesto:

—Suelen las fuerzas de amor
sacar de quicio a las almas,
tomando por instrumento
la ociosidad descuidada.

Conviene remarcar especialmente la expresión: “habiendo recorrido los trastes de la vihuela y afinándola lo mejor que pudo”. Ese especial matiz expresivo, “afinándola lo mejor que pudo”, es muy denotativo respecto a la peculiar dificultad no ya sólo de afinar los instrumentos de cuerda adecuadamente sino también la de aquella necesidad de estar reafinándolos constantemente, debido a la presión que bien el arco o los dedos ejercen constantemente sobre las cuerda durante el proceso interpretativo. Es frecuente observar, durante los conciertos de guitarra, como el intérprete, al término de la interpretación de cada obra, por corta que ésta sea, se apresta ineludiblemente a reafinar las seis cuerdas de su guitarra. Mucha mayor dificultad muestran aún aquellos instrumentos que, como la bandurria, el laúd y similares, (dispuestos todos ellos en cuerdas dobles), presentan una considerable complejidad añadida ya que, además de la nítida diferenciación del correspondiente intervalo entre cada cuerda, se tiene que atender a que las dobles cuerdas se ajusten exactamente en la misma y estricta afinación entre ellas dos. Las agrupaciones de “pulso y púa”, rondallas, orquestas laudísticas y similares encuentran en la afinación de las dobles cuerdas un arduo y constante problema que requiere una extrema paciencia.

Precisamente sobre este tipo de agrupaciones (que, desde modernas y eufemísticas acepciones, se suelen denominar en la actualidad como orquestas laudísticas, orquestas de pulso y plectro, etc.) cabe indicar que jamás deben prescindir de las dobles cuerdas (como en algunos casos se hace, bajo el insulso pretexto de que es muy costosa la previa labor de la afinación...). Las dobles cuerdas producen aquella bellísima y densa bruma sonora, como una deleitable nebulosa, por la que, aun no teniendo estos instrumentos la naturaleza interpretativa de aquella fluida sonoridad de la cuerda-arco, sí que parece evocarse, desde su exquisita peculiaridad, un especial parecido¹³⁶. Por el contrario, si se prescinde de las dobles cuerdas, desaparece ese denso fluido y se muestra, en cambio,

¹³⁶ En todo caso ese parecido se establece sobre la propia y densa continuidad de la fluida línea sonora. El dinamismo sobre esa ininterrumpida línea sonora la presta al violín (y similares) la acción del vibrato de la mano izquierda sobre el correspondiente diapason o mástil; en cambio, sobre las dobles cuerdas de la bandurria (y similares) la propia doble cuerda produce esa bruma constante de sonido, similar metafóricamente, al rapidísimo rebatir en el vertiginoso aleteo de las pequeñas aves...

un áspero efecto percusivo desde una sonoridad desangelada, mecánica, árida y entrecortada...

Respecto a la expresión “una voz ronquilla, aunque entonada” cabe tener en cuenta algunas consideraciones respecto a la voz. Por distintas causas, incluso en las personas que llevan una vida sana (buena y equilibrada alimentación, evitación del alcohol, evitar fumar, etc.) y que practican las vocalizaciones inherentes a la actividad del canto, son pocos los días en el año en que se encuentran lo que se podría llamar “al cien por cien”. Yo, particularmente, que desde mi voz de bajo, me plazco en ofrecer durante el año diversos conciertos para canto (en las distintas modalidades de oratorio, cantata, villancicos, romazas de zarzuela y arias de ópera, dentro de un amplio repertorio) a pesar de un gran cuidado en todos los aspectos positivos posibles y de gozar, a Dios gracias, de una excelente salud, pocas veces¹³⁷ me encuentro en ese anhelado cien por cien de facultades; por ello suelo referirme generalmente a que, según el caso y circunstancia, me encuentro sólo sobre un 70, un 80 ó 90% de mis absolutas posibilidades... Con el recurso de esta metáfora de proporción aritmética tengo ya ampliamente acostumbrados a las personas que suelen acudir a mis conciertos y, sobre ello mismo, aunque ellos indiquen que no advierten esas notables diferencias de porcentajes cualitativos, sí que me creen al respecto, dada mi insistencia sobre este aspecto.

En las personas que asumen el compromiso del canto es muy importante el conocimiento de todos aquellos aspectos positivos que se deben adoptar y desarrollar puesto que tan beneficiosamente influyen en la acción vocal. Pero, al propio tiempo, no es menos importante el conocimiento de aquellos otros que, en tanto que negativos, se deben evitar por todos los medios o, en su caso, erradicar cuanto antes (si es que se han llegado a adquirir y asentar de manera perniciosa); por tanto, se deberá evitar, particularmente:

- ◆ Forzar la voz en el extremo del registro agudo desde un vano e irracional intento por “adquirir” notas más agudas.
- ◆ Fumar o ingerir sustancias estimulantes.
- ◆ Beber alcohol fuera del vaso de vino de la cena. Si el cantante puede acostumbrarse a beber sólo agua, tanto mejor...

¹³⁷ Todo lo más, 25 ó 30 días en todo el año que, ¡oh sorprendente y preocupante casualidad!, raramente suelen coincidir con el arduo compromiso del concreto día del concierto...

- ◆ Refrescos y bebidas excesivamente frescas¹³⁸ Si puede prescindir del café, té y bebidas con componentes químicos raros, tanto mejor también...
- ◆ Jamás debe automedicarse. No debe espaciar demasiado las visitas, especialmente al odontólogo tanto como al otorrinolaringólogo¹³⁹.
- ◆ Debe procurar (empleando para ello la mayor fuerza de voluntad) evitar cualquier situación que derive o pueda derivar en consecuencias psicosomáticas (con probable degeneración de éstas en depresiones, abatimientos, etc.) procurando sobreponerse a problemas de cualquier tipo, disgustos, frustraciones, desencantos, desilusiones, etc.,¹⁴⁰ que tanto perjudican la voz. En el aspecto psíquico, una intensa desilusión amorosa puede producir fatales consecuencias durante mucho tiempo sobre los órganos fonatorios del cantante. Incluso la triste evocación del lacerante problema puede producir, después de bastante tiempo, efectos negativos por el recuerdo ya que “recordar es volver a vivir”, y, en determinados casos, supone volver a sufrir los mismos lacerantes efectos.
- ◆ Cantar inmediatamente después de las comidas, especialmente si éstas han sido copiosas.
- ◆ Ingerir, inmediatamente antes de la vocalización o del canto, salazones, picantes, aditivos, colorantes, bebidas gaseosas, etc., puesto que inflaman la garganta o bien dejan pequeñas partículas muy molestas para la acción fonatoria.
- ◆ Acumular excesivo cansancio sin que medie intervalos para una pertinente y reparadora recuperación psico-física.

QUIJOTE, II, xLvii

Cuenta la historia que desde el juzgado llevaron a Sancho Panza a un suntuoso palacio, adonde en una gran sala estaba puesta una real y limpísima mesa; y, así como Sancho entró en la sala, sonaron chirimías, y salieron cuatro pajes a darle aguamanos, que Sancho recibió con mucha gravedad.

Cesó la música, sentóse Sancho a la cabecera de la mesa. [...]

¹³⁸ El agua muy fresca (del frigorífico, que tanto tiente en verano...) es mucho más perniciosa que cualquier refresco, incluso varios refrescos tomados en corto espacio de tiempo...

¹³⁹ Así como también, a partir de cierta edad, al endocrino.

¹⁴⁰ En todo caso la mejor y más inmediata “medicina” para ello es evitar contar reiteradamente el problema (salvo una o dos veces y sólo a las personas de la máxima confianza). Si se evita llevar el problema a la boca está ya superado éste, ciertamente, en un 80 %. Verdaderamente garantizado... Debe tenerse muy en cuenta que “recordar es volver a vivir...”; por tanto, jamás hay que evocar malas experiencias y, en todo caso, evocar sólo las buenas...

Alborotóse el doctor, viendo tan colérico al gobernador, y quiso hacer tirte-afuera de la sala, sino que en aquel instante sonó una corneta de posta en la calle, y asomándose el maestresala a la ventana, volvió diciendo.

Los recursos de determinados instrumentos musicales, generalmente de sencilla configuración organológica, se disponen para un sinfín de usos: bocinas, silbatos, tambores, cornetas para los bandos de los ediles, caramillos para los afiladores, etc. De entre todos estos instrumentos es la corneta el de unas mayores posibilidades y, por ello mismo, el instrumento de mayor versatilidad. Entre todos estos usos cabe destacar el de la corneta en los acuartelamientos; allí, los diferentes toques sirven para anunciar muy distintos mensajes y avisos: entrada y salida de la guardia, generala, comedor, retreta, oración, silencio, etc. También en las corridas de toros, la fiesta nacional española por antonomasia, cumple la corneta, desde su estridencia y concisión, una amplia gama de avisos. Pero es en la vida militar donde cumple una amplísima y todavía más versátil funcionalidad; y esto parece que ha sido así desde tiempos inmemoriales. Precisamente está tan generalizado este uso de la corneta para los diversos ámbitos y aspectos de la vida militar que hasta San Pablo, en la *I Carta a los Corintios*, se hace eco de este asunto y lo usa apropiadamente como recurso explicativo, a medio camino entre la comparación y la metáfora, en determinados contextos. Efectivamente, se indica en uno de los contextos de una de sus epístolas¹⁴¹ lo siguiente:

¿Qué os aprovecharía si no os hablase con revelación, o con ciencia o con profecía o con doctrina? Las cosas inanimadas, como la flauta o la cítara, que producen sonidos; si no los producen con distinción, ¿cómo se conocerá que se toca con la flauta o con la cítara? Como también si la corneta diera un toque indefinido, ¿quién se prepararía para la batalla?

QUIJOTE, II, xLviii

Finalmente, como yo tuviese fama de gran labrandería, mi señora la duquesa, que estaba recién casada con el duque mi señor, quiso traerme consigo a este reino de Aragón y a mi hija, ni más ni menos, adonde, yendo días y viniendo días creció mi hija, y con ella todo el donaire del mundo: canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida, lee y escribe como un maestro de escuela y cuenta como un avariento.

¹⁴¹ De la *I Carta a los Corintios*, 14, 6-8.

Cervantes soslaya aquí el recurso de la metáfora y se acoge directamente al de la comparación. Por ella establece los cuatro siguientes correlatos:

A. “canta como una calandria”, para significar la extrema ductilidad y la graciosa flexibilidad de una voz, probablemente de soprano lírica o ligera, cuanto menos...

B. “danza como el pensamiento”, para indicar la enorme agilidad de la joven, comparándola a la etérea ingravidez de la acción mental. No se puede soslayar aquí la arcaica significación de la danza que, con aquellos voluptuosos movimientos con que se manifestaba en el Medio Oriente, venía a ser un símbolo sintagmático de un posterior y total ofrecimiento carnal de la danzante para aquél señor en cuyo honor se estaba ejecutando precisamente la danza. Este es, efectivamente, el caso de Salomé y Herodes.

C. “escribe como un maestro de escuela”; no era mediana alabanza ni baladí apreciación esta expresión en un tiempo en que el grado de maestro de escuela (o, sencillamente, el de bachiller) lo alcanzaban muy pocas personas en aquellas épocas. Ciertamente aquellas épocas no eran propicias para la educación y, por ello mismo, era muy escasa la difusión social de la cultura en una inmensa mayoría de la población. Incluso en los burgos y ciudades¹⁴² de la época tardo-medieval y renacentista, la mayor parte de la población era prácticamente analfabeta.

D. “cuenta como un avariento”; se refiere a contar con extrema precisión, sin duda mucho mayor que la que dispensaban a su acción los recaudadores del erario público.

QUIJOTE, II, xLix

¹⁴² Si esto era así en los burgos y ciudades, cabe pensar, en buena lógica, que en las rústicas aldeas y en los sencillos villorrios y pueblos todavía era mayor el altísimo índice de analfabetismo de sus moradores. Muchas veces los guías turísticos suelen caer en el fácil tópico de indicar que aquella abigarrada profusión de diversas imágenes dispuestas en las arquivoltas y capiteles de los pórticos de las iglesias y catedrales románicas y góticas habían sido dispuestas exclusivamente con fines didácticos. Pretenden sugerir con ello que esta profusión de imágenes y escenas en las arquivoltas eran como una especie de Biblia sintética desde la que se explicaban los pasajes sagrados, mediante aquellas figuras, a las personas que no sabían leer. Obviamente, aun no siendo esto rigurosamente exacto, sí que se cumplía, aunque sólo de manera colateral y derivada, la aludida función didáctica ya que aquella abigarrada imaginaria de las arquivoltas tenía una primordial función de finalidad ornamental y estética en sí misma; cualquier efecto derivado o secundario que tuviera incidencias educativas y moralizantes sobre la sociedad era simplemente eso: un efecto colateral, derivado y concomitante.

Cuando oía decir que corrían toros y jugaban cañas, y se representaban comedias, preguntaba a mi hermano, que es un año menor que yo, que me dijese qué cosas eran aquellas, y otras muchas que yo no he visto.

Ya nos hemos referido anteriormente (en *QUIJOTE*, II, xii) a esta expresión de “jugar a las cañas”. Aunque no aparece aquí expresamente referencia alguna a la música, cabe considerar que, al menos desde un nivel sencillo y rústico, sí puede considerárela implícita en este tipo de rústicas diversiones de pueblos y aldeas. Para el caso, aún recuerdo nítidamente, desde la época de mi tierna infancia, como en la mayor parte de los pueblos de la comarca valenciana de La Plana Baixa, los festejos de la suelta de toros y vaquillas era amenizada indefectiblemente con los alegres sonos de la dulzaina y del tamboril desde el propio balcón del Ayuntamiento en la Plaza Mayor del pueblo.

QUIJOTE, II, L

—Yo no puedo creer sino que todos los deste linaje de los Panzas nacieron cada uno con un costal de refranes en el cuerpo; ninguno dellos he visto que no los derrame a todas horas y en todas las pláticas que tienen.

El refranero es un recurso expeditivo para la sintética manifestación de la sabiduría popular por la que ésta se exterioriza de manera muy sucinta mediante lacónicas expresiones. En esto se establece, una vez más, una directa relación entre la literatura y la música, en este caso desde el ámbito popular, por cuanto que tanto la expresión literaria como la musical, dado que carecen de un potencial de desarrollo poético, recurren ambas a la lacónica manifestación procurando concentrar en ella la esencia del lacónico mensaje. Precisamente ahí estriba el alto valor de la música popular, justamente en el alto valor de una esencia melódica concentrada en ínfimos pero sugestivos caracteres de honda expresividad. Precisamente la lacónica dimensión produce un contrastante efecto de intensa expresividad en el ámbito literario y de honda emotividad en aquellos sintéticos trazos de melodía popular.

La sabiduría popular recurre asimismo al refrán (*refrain*, en francés) o al estribillo, comúnmente conocido en así en España. Juan del Encina, admirable paradigma de aquel tipo de simbiótica fusión del literato y del músico en una misma persona, prodiga constantemente en sus composiciones el acopio inicial de un refrán popular que da pie al romance y tras el cual se establecen sucesivas glosas, mudanzas y variantes. Para el

caso indicamos aquella expresiva y lírica composición que parte desde el siguiente estribillo¹⁴³, dotado de tan hondo sentido emotivo:

Más vale trocar
placer por dolores
que estar sin amores

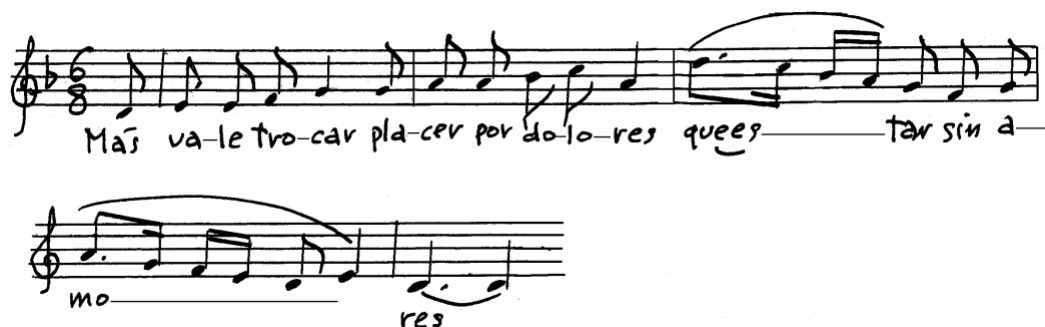


Figura 2.9. *Más vale trocar.*

Obviamente, las expresivas indicaciones del texto se alzan al alto y pleno nivel quijotesco. Cambiar placer y diversión por dolores de auténtico amor no está al alcance de cualquiera. Como decía Ortega, son muy pocos los que merecen ser amados. Y a esto añadiríamos que ya es ínfima la cantidad de los que merecen (y tienen el valor quijotesco) de ser amantes; porque, efectivamente, es de mayor valor enamorarse y amar intensamente que ser amado y corresponder con honestidad y lealtad al amor.

QUIJOTE, II, Li

[...] puso gravísimas penas a los que cantasen cantares lascivos y descompuestos, ni de noche ni de día. Ordenó que ningún ciego cantase milagro en coplas si no trujese testimonio auténtico de ser verdadero, por parecerle que los más que los ciegos cantan son fingidos, en perjuicio de los verdaderos.

Hasta hace bien poco tiempo deambulaban por los pueblos de España cantidad de invidentes que se ganaban el precario sustento merced a la caridad de las gentes lugareñas que concertaban el modesto pago en especie o en metálico a cambio de la interpretación de un tipo de canción-oración que el invidente cantaba acompañándose con la guitarra. En el polo opuesto de la picaresca (que se narra en *El Lazarillo de Tormes*), Sancho Panza, en sus atribuciones de Gobernador, procura acotar los abusos en este tipo de oración cantada puesto que determinados excesos venían a confundir

¹⁴³ En este caso manifestado desde una terceta dispuesta desde sencillos versos hexasílabos.

milagros reales con otros que eran meramente el producto de la fantasía o de una exagerada beatería mal concebida y peor expresada.

Una de estas oraciones cantadas hace referencia al milagro¹⁴⁴ de Calanda obrado por la Virgen del Pilar que se expresa de esta manera:

Miguel Pellicer,
vecino de Calanda
tenía una pierna
muerta y enterrada

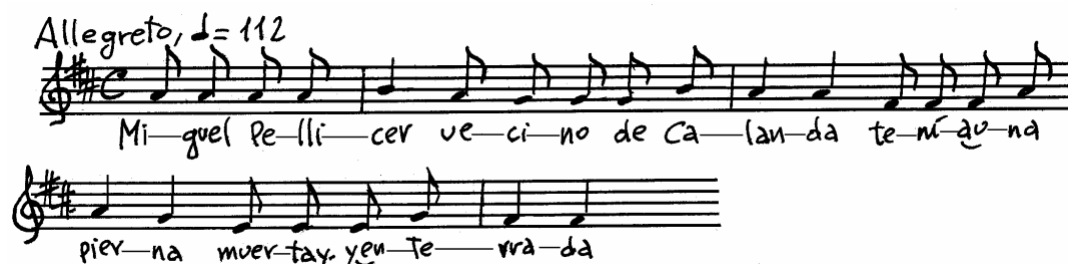


Figura 2.10. Canción de ciego sobre el Milagro de Calanda.

¹⁴⁴ En el siglo XV ya existía un “*Libro de los Milagros*”, que recoge sólo algunos, de entre los que destaca la curación de la reina de Navarra Doña Blanca en 1433, y que dio lugar a la fundación de la Orden de Nuestra Señora del Pilar, con su conocida divisa “*A Ti me arrimo*”. Ocurrió que en Castellón, durante el mes de julio de 1637, guiando un día un carro cargado con cuatro cahíces de trigo y tirado por dos mulas, sobre una de las cuales cabalgaba, cayó Miguel a tierra, pasándole la rueda del carro sobre su pierna derecha, fracturándole la tibia en su parte central. Para su cura fue trasladado al Hospital Real de Valencia, donde ingresó el 3 de agosto como consta en el *Llibre Rebedor*—el libro de Registros— que aún se conserva. A los cinco días fue llevado a Zaragoza, al Hospital de Gracia, donde el estado de la pierna se agravó y hubo necesidad de amputarla. Miguel se dedicó en lo sucesivo a pedir limosna en la puerta de la Esperanza del Templo del Pilar, de cuyas lámparas tomaba aceite para untarse el muñón de su pierna amputada. El 29 de marzo de 1640 estaba Miguel durmiendo en su habitación; en ella entró su madre la cual notó “*una fragancia y un olor suave y no acostumbrado allí*” y, al acercarse a Miguel para vigilar su sueño vio asombrada que por debajo de la sábana asomaban sus dos pies entrecruzados... Admirados y pasmados, los padres despertaron a gritos a su hijo... El prodigio corrió como reguero de pólvora por todas partes: Aragón, España, Europa y ultramar... El rey Felipe IV, profundamente impresionado, besó arrodillado la pierna milagrosamente restituida y ese mismo reconocimiento mostraron diversos reyes (entre ellos, Carlos I de Inglaterra y Cristina de Suecia). El Papa Urbano VIII reconoció en 1641 el portentoso milagro. Todo esto está tomado y resumido desde el artículo “*El milagro de Calanda: anticipo de la Resurrección de la carne*”, de la revista *Covadonga informa* de octubre de 1998, págs.10-11. A su vez, los datos para este artículo fueron tomados del documento-estudio de Tomás Domingo Pérez, archivero-bibliotecario del cabildo Metropolitano de Zaragoza, aparecido en la revista “*El Pilar*”, en el N° 4.907 de marzo de 1990.



Figura 2.11. Mural del Milagro Calanda pintado en la basílica del pilar de Zaragoza.

También cabe atender a otro que, parece ser, derivaba de un prodigio¹⁴⁵ ocurrido en el pueblo valenciano de Torres-Torres y que muestra el siguiente arranque:

Allá en Torres-torres
había una mujer,
la más miserable
que se pudo ver...

¹⁴⁵ En él se narra la dramática desdicha de una pobre mujer cuya pésima alimentación tuvo por efecto que incluso se quedara sin leche para amamantar a su hijo recién nacido. Ante esa angustiosa situación pide auxilio a la Virgen María quien la socorre satisfactoriamente de muy diversas maneras. Esta oración cantada era muy solicitada en Valencia por las mujeres en estado de buena esperanza y por las parturientas. Por los años '50, el que esto suscribe, manifiesta haberla oído cantar diversas veces en su pueblo de Nules (Castellón) a determinados invidentes.

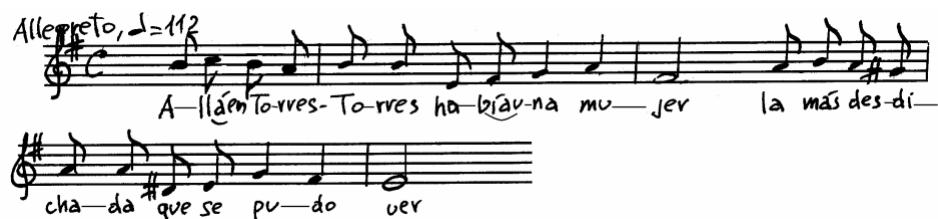


Figura 2.12. Canción de ciego sobre Milagro de la Virgen de la leche.

Pero uno de los más populares es aquel que narra el milagro de los pajaritos efectuado por San Antonio Abad en su propia infancia. La letra, aun manteniendo la esencia del milagro, cambia ostensiblemente según las distintas regiones y comarcas de España; no obstante, la música obedece a una configuración melódica muy similar en todas partes y, por tanto, con escasas variantes musicales. En esta sencilla composición popular cabe distinguir claramente dos pequeñas secciones:



Figura 2.13. Canción de ciego sobre el milagro de San Antonio con los pajaritos.

QUIJOTE, II, Liii

[...] oyó tan gran ruido de campanas y de voces que no parecía sino que toda la ínsula se hundía. Sentóse en la cama, y estuvo atento y escuchando, por ver si daba en la cuenta de lo que podía ser la causa de tan grande alboroto; pero no sólo no lo supo, pero, añadiéndose al ruido de voces y campanas el de infinitas trompetas y atambores, quedó más confuso y lleno de temor y espanto.

Muchas veces la música es utilizada prioritariamente desde su específica facultad de la intensa sonoridad. En estos casos la calidad, y mucho menos la intencionalidad expresiva de la música, se soslayan decididamente; sólo interesa por su efecto del ensordecedor decibelio. Para el caso puede citarse aquel estrépito que se forma por la banda de música del pueblo que, junto al volteo general de campanas, (y, para colmo de

ruido, con el estallido de fuegos artificiales...) se produce para enaltecer y ensalzar el acto intensamente emotivo de la procesión del Encuentro en la mañana de la Pascua de Resurrección. Algo similar ocurre también cuando la imagen correspondiente (Sant Jordi en Alcoi, la Virgen de las Virtudes en Villena, etc.) entran en el templo tras la solemnísimas procesión que corona las correspondientes fiestas de Moros y Cristianos. Entonces, dentro del templo, la imagen lo circunda reiteradamente, entre el estrépito de los arcabuces, el volteo general de campanas y el sonar incesante de la banda de música que interpreta reiteradamente el Himno Nacional.

QUIJOTE, II, Liv

Sucedió, pues, que no habiéndose alongado mucho de la ínsula del su gobierno – que él nunca se puso a averiguar si era ínsula, ciudad, villa o lugar la que gobernaba-, vio que por el camino por donde él iba venían seis peregrinos con sus bordones, de estos extranjeros que piden limosna cantando, los cuales, en llegando a él, se pusieron el ala, y, levanta[n]do las voces todos juntos, comenzaron a cantar en su lengua lo que Sancho no pudo entender, si no fuera una palabra que claramente pronu[n]ciaban, *limosna*, por donde entendió que era limosna la que en su canto pedían.

Aparecen en esta cita tres palabras esenciales y, desde ellas, dos conceptos muy clarificadores:

- ❖ “peregrinos”. Cervantes emplea con admirable precisión y acierto la palabra “peregrinos”, diferenciándola netamente de aquella otra de “romeros” (los caminantes hacia la Ciudad Eterna de Roma) y de “palmeros” (los caminantes en pos de la Ciudad Santa de Jerusalén). Aunque con el correr del tiempo todos ellos han pasado a recibir el nombre común de “peregrinos”, no fue así durante mucho tiempo y, por supuesto, tampoco en la época de Cervantes.
- ❖ “extranjeros”; “cantar en su lengua”. La noticia de la aparición de la tumba de Santiago en la *Finisterrae* hispánica supuso un descomunal aldabonazo en toda Europa. Inmediatamente comenzaron las peregrinaciones desde muy diversos puntos de la geografía europea. De ahí esa considerable profusión de lenguas que se podía oír en el transcurso de los caminos que se dirigían a Santiago y que se agrupaban todos ellos precisamente en la localidad Navarra de Puente la Reina.
- ❖ un tercer concepto, el de “pedir limosna”, es de menor rango conceptual. El hecho de pedir limosna era algo muy lógico y normal para los peregrinos,

especialmente en aquellas épocas en las que la decisión de emprender el Camino suponía una auténtica heroicidad en todos los sentidos, incluido el crematístico ya que la empresa era absolutamente desproporcionada (también en el sentido de la pecunia) para la mayor parte de estos peregrinos. Incluso en la actualidad, buena parte de los que asumen esa beatífica decisión (determinando efectuar el Camino según la estricta tradición medieval, caminando...) tendrían problemas harto difíciles (cuando no, insolubles...) para culminar las diversas etapas que concluyen en la bellísima ciudad compostelana a no ser por la inestimable ayuda que prestan a los peregrinos las hospederías que jalonan adecuadamente el final de cada una de estas etapas del Camino (establecida entre 23 a 27 kilómetros aproximadamente).

Desde los dos primeros puntos se puede deducir claramente la referencia al secular y emblemático *Camino de Santiago*. Tiene también su especial interés el tercer concepto, aunque su significación en este contexto es de menor rango que aquellos dos anteriores conceptos por lo que, dada su fundamental importancia, pasamos seguidamente a comentar.

El Camino de Santiago aunque tenía una finalidad exclusivamente religiosa y de carácter penitencial, fue también de trascendental importancia para comenzar a definir y consolidar, precisamente sobre su venerado curso, los caracteres de la identidad europea no ya sólo sobre la base de la cultura cristiana sino también sobre unos rasgos culturales comunes e idiosincrásicos dentro del marco del naciente concepto de “modernidad” europeísta.

verano o bajo la pertinaz y fría lluvia invernal) en un duro caminar hacia la anhelada Compostela.



Figura 2.15. Puente la Reina (Navarra). Punto de convergencia de los Caminos de Santiago.

Conviene remarcar que en los primeros tiempos de las peregrinaciones jacobeanas nutrían mayoritariamente el Camino las gentes de toda Europa pero especialmente las de la Francia meridional. De ahí precisamente el gran arraigo que tiene la devoción por Santiago (Saint Jacques) y todo lo que al singular apóstol (protomártir entre los discípulos de Cristo) se refiere. Cabe destacar especialmente tanto el nombre del gran rey de Aragón, Jaime I, como la devoción que éste y otros monarcas aragoneses tenían a su santo onomástico; de ahí que, tras la Reconquista por tierras de Valencia dedicara aquel gran rey, Jaime I el Conquistador, multitud de iglesias bajo la advocación de

Santiago¹⁴⁶, tanto en las de arcano solar como Villena, (Alicante), pero especialmente en las villas de nueva planta, como en el caso de Vila-Real dels Infants y Nules¹⁴⁷ (Castellón), Algemesí (Valencia), etc.

Dentro de aquel “cromatismo” por el que, según se avanza y se pasa de una región a otra, van cambiando los aspectos y rasgos culturales secundarios. En todo caso el Camino de Santiago actuaba como nervio unificador; no obstante, también se advierte, como cosa lógica y natural (y, en tanto que tal, absolutamente legítimo) el respeto a la peculiaridad diferencial de cada comarca.

Estos dos aspectos, unidad y diversidad, tienen su derivado reflejo en las distintas manifestaciones filosóficas, culturales y artísticas. Por ello vemos que el Camino es el conducto por el que se expande la idea estilística del románico¹⁴⁸ sobre unos caracteres comunes pero que pronto adquieren determinados rasgos distintivos en cada zona.

Sobre fines del siglo X había comenzado a manifestarse los primeros intentos por imprimir mensuralidad a la música. Precisamente estos intentos por imprimir mensuralidad a la música es el directo efecto de aquella necesidad causada por la rudimentaria polifonía que comenzó a gestarse desde finales del siglo X. Aunque en estado absolutamente rudimentario, aquel tipo de *órgana* demandaba derivadamente una especie de isorritmia que posibilitase la homogénea simultaneidad de las consonancias acórdicas de aquel entramado de voces, diversas pero simultáneas. A mediados del

¹⁴⁶ Aunque, en este caso, bajo la variante de Jaime (derivación del *Jacques* francés y éste, a su vez, del hebreo *Jacob*, de ahí el Santiago=*Saint-Jacob*).

¹⁴⁷ En el caso de Nules, la iglesia arciprestal de San Jaime comparte la advocación con el co-patronazgo de San Bartolomé.

¹⁴⁸ El desarrollo del arte románico alcanzará un notable esplendor que coincide precisamente con la transición de los caracteres del estilo cluniacense hacia el cisterciense. El románico tiene en sus dos etapas más esplendentes dos estilos netamente diferenciados en orden a la mayor proporción pero especialmente en orden a la decoración. El estilo cluniacense permitía una variadísima iconografía con motivos antropológicos y zoomórficos pero desde la doble finalidad estética más aquella otra, colateral y derivada, del adoctrinamiento de un pueblo que, en su mayor parte, no sabía leer. Precisamente sobre esta motivación antropológica se dan a menudo erradas interpretaciones sobre ciertas escenas eróticas que se entienden desde la permisividad pornográfica y concupiscente de nuestros días. En realidad, en aquella época veían a ser como un serio aviso de lo que se debía evitar a toda costa bajo pena de que se le infligieran al infractor severos castigos (que, curiosamente, sólo podía imponer el clero en lo concerniente al 6º mandamiento, sobre el que tenía plena jurisdicción).

En los criterios del estilo cisterciense entiende que las Sagradas Escrituras se bastan para aleccionar y, además, argumenta que todo ese conjunto iconográfico distrae la atención tanto del monje como del feligrés. Por estas razones se suprimen tanto las representaciones antropomórficas como las zoomórficas (y sus derivaciones o metamorfosis). Desde entonces la ornamentación se reduce exclusivamente a motivos botánicos y geométricos con lo que sorprendentemente se da (aunque por conductos ideológicos y por cauces estéticos muy distintos) una asombrosa coincidencia con el arte islámico en cuanto el concepto de la ornamentación complementaria.

Siglo XII aparece el *Codex Calixtinus*¹⁴⁹ que integra muestras de diversos estilos musicales entre los que se incluyen ya algunas composiciones mensurales, entre ellas la *Ultreia*, especie de himno que cantaban los peregrinos cuando, desde el Monte do Gozo, contemplaban ya, jubilosos y entusiasmados, las esplendentes torres¹⁵⁰ románicas¹⁵¹ de la catedral compostelana.

¹⁴⁹ Denominado también como *Pseudocalixtinus* por el hecho de que parece ser que es cierta la fecha del año 1150 que sobre él se consigna; en cambio no acaba de quedar claro que se trate del propio original o de una copia del original.

Parece ser que, en una época relativamente reciente, sobre 1995, apareció otro ejemplar (bastante mejor conservado que el *Pseudocalixtinus*) La sorpresa fue grande cuando algunos eruditos musicólogos manifestaron creer que este otro ejemplar hallado era, según su razonado criterio, ¡nada menos que el auténtico u original *Codex Calixtinus*...! ¡Se había conservado mucho mejor el original que su correspondiente copia!

¹⁵⁰ Este es el aspecto que presentaba la Plaza del Obradoiro y la fachada de la catedral compostelana (mantenido desde el siglo XII) cuando, en el año 1657, se efectuó este dibujo por parte de Vega y Verdugo (por tanto, prácticamente coetáneo de la época cervantina). Precisamente en él se muestran las torres románicas gemelas de la catedral como un informe previo a aquella magna tarea de adecuación de estas torres sobre el gusto neoclásico-barroco. El bello proyecto (diseñado poco después por Fernando Casas y Novoa, en 1738) tuvo, dentro de sus múltiples aciertos, los siguientes:

- ❖ Conservar inalterados los cuerpos básicos de las tres torres románicas (las dos de la fachada de la plaza del Obradoiro y la del campanario, de la Plaza de la Quintana) que, por cierto, no fueron eliminadas sino que sobre ellas se realizó la erección de los cuerpos superiores, aunque ahora desde la estética del estilo neoclásico-barroco.
- ❖ Merece resaltarse la inteligentísima solución de simbiosis que se dispuso para conciliar estéticamente estilos tan distanciados en el tiempo como el románico y el neoclásico-barroco.
- ❖ En todo caso se tuvo muy clara la idea de preservar la singular y prodigiosa joya del Pórtico de la Gloria, salvaguardándose con ello tan magnificente escena para la posteridad. Precisamente sobre la esplendente arquivolta de este pórtico se muestra toda una extensa colección organológica de la época mediante una enorme variedad de instrumentos musicales que sostienen el conjunto de profetas y patriarcas del Antiguo Testamento.

Difícilmente puede mostrarse en el románico un ejemplo tan bello y paradigmático por el que se correlaciona la arquitectura y la música que el fascinante Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana que, al propio tiempo, resulta ser todo un inventario organológico de la época desde la diversidad de instrumentos musicales que sostienen las diversas figuras de esta maravillosa puerta realizada por el maestro Mateo (1161-1217). Por cierto, en el dintel del propio pórtico aparece una inscripción en la que se indica el alzamiento y colocación de los dinteles, asentados el 1 de abril del año 1188 (curiosamente inscrita en cifras árabigas, y no romanas, como era la costumbre).

¹⁵¹ Que, por cierto, no fueron eliminadas sino que sobre ellas se realizó la erección de los cuerpos superiores, aunque ahora desde la estética del estilo barroco.

Pocas veces se ha producido, (en ese tipo de yuxtaposición de diversos estilos que puede apreciarse en la grandes catedrales) tan exquisita armonía, especialmente si se considera que se trataba de asociar un estilo románico del siglo XI con un peculiar estilo barroco galaico del primer tercio del siglo XVIII... En realidad, parece como si se abrazaran amorosamente los siglos XI y XVIII con entusiástica armonía, sin ningún tipo de extrañeza.

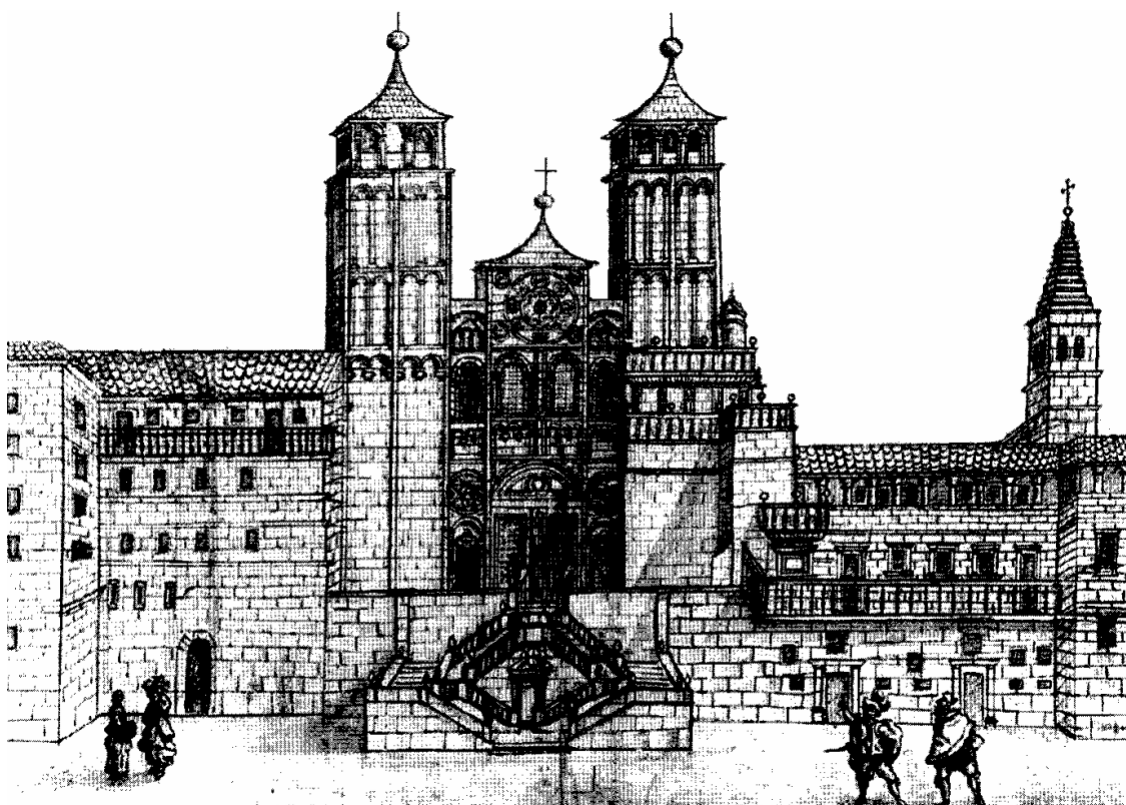


Figura 2.16. Fachada antigua de la catedral compostelana.

El grato efecto que esta mensuralidad mostraba sobre la primitiva polifonía debió inducir para llegar también a impeler su aplicación incluso sobre varias composiciones monódicas del canto llano, como en este caso de la *Ultreya*

Por ello, incluso el canto de la *Ultreya* del siglo XII, que se muestra en un antiguo códice¹⁵², aun estando compuesto sobre el estilo del canto llano, como en este caso, se establece ya sobre el estilo mensural. El eminente musicólogo Higinio Anglés transcribió la *Ultreya* de esta manera:

¹⁵² Está integrado en el libro de Pedro Echevarria Bravo: *Cancionero de los peregrinos de Santiago*; Madrid, Centro de Estudios Jacobeos, 197, pág. 15.



Figura 2.17. ULTREYA. Transcripción del musicólogo Higinio Anglés

La *Ultreia* es una forma unitaria que se divide en siete frases que muestran la siguiente estructuración: A—A—B—C—C—D—E—F

En realidad, F efectúa las funciones de la Coda.

- A. Dum Pater familias// Rex universorum
- A. Donaret provincias// ius apostolorum
- B. Iacobus Hispanias// lux illustrat morum
- C. Primus ex apostolis// Matyr Jero solimis
- C. Iacobus egregio// sacer est martirio
- D. Herru Santiagu// Pro Santiagu
- E. E Ultreia// e suseia
- F. Deus aianos.

La *Ultreia* es una paradigmática muestra, dentro del orden musical, de esa esplendente corriente cultural internacional por varios aspectos:

- Sobre el texto básico latino (aunque muy deformado en algunas palabras) se interpolan palabras¹⁵³ franco-germánicas (*Got, Herru*, etc.).
- La forma del texto se atiene ya a la disposición estrófica sobre versos cortos¹⁵⁴ (que va a regir para las innumerables secuencias e himnos, tanto litúrgicos como paralitúrgicos). No obstante, algunos de estos versos aún muestran aquella extensión desde la que se denota la persistencia de ciertos rasgos de los ancestrales hexámetros.
- Aunque la *Ultreia* aparece escrita en el código sobre ritmo aparentemente libre, en realidad obedece ya a una “moderna”¹⁵⁵ disposición mensural.
- A su vez, esta disposición mensural se corresponde asombrosamente con el ritmo “humanista” imperfecto del compás binario compuesto (esto es, nuestro actual compás de 4/4).

Distintos aspectos y valores que anteriormente eran absolutamente inviables dentro del libérrimo ritmo del canto llano son ahora perfectamente posibles merced a la nueva disposición mensural y a un ritmo homogéneo y estable que es fiel respuesta a la propia composición poética. Los nuevos valores de cuadratura y simetría son aquí bien patentes aunque desde la directa influencia sin duda de los distintos tipos de composición del género profano de la época. De hecho se trata de una composición paralitúrgica que se podía cantar libremente en cualquier punto del Camino de Santiago aunque, tradicionalmente su punto más típico era la cima del Monte do Gozo¹⁵⁶...

Otro sorprendente aspecto humanístico de esta composición cabe también considerarlo precisamente tanto en la disposición métrica como en la propia rima puesto que, al menos sobre los cinco primeros versos, A—A—B—B—C—C, cabe ver claramente un precedente de lo que más tarde será la variante poética de la *cuaderna*

¹⁵³ Dentro de las subsiguientes estrofas.

¹⁵⁴ De arte menor, aunque sin aquel estricto rigor que posteriormente regirá en el orden de la métrica. En todo caso, aun manteniendo algunos aspectos del anterior estilo, se muestra ya una clara desviación desde el ancestral estilo de hexámetros que regía desde la propia época greco-romana.

¹⁵⁵ No obstante, el esplendoroso desarrollo de las formas poéticas tendrá que recorrerse un extenso camino (iniciado con las rústicas disposiciones formales de la *cuaderna vía*) hasta alcanzar el magnífico punto que se muestra precisamente en la época de Cervantes en la que, no obstante, aún se añaden nuevas formas; en todo caso, muchas de ellas no serán ya sino leves variantes de las formas magistrales poéticas que en esta época cervantina se están consolidando y perfeccionando.

¹⁵⁶ De ahí el sobrenombre “*do gozo*”, porque precisamente desde su cima podían ya, por fin, divisar los peregrinos las tres torres románicas de la bellísima catedral compostelana.

vía que aquí es, en este caso, defectiva¹⁵⁷. No obstante, muestra ya el germen de aquel mismo estilo que se cultivará ampliamente en los posteriores siglos sobre los que se extenderá la Baja Edad Media. Efectivamente, en todos estos versos se aprecia claramente la construcción interna en dos miembros de relativa independencia: son los llamados hemistiquios. Aunque de métrica irregular, en ellos cabe apreciar ya nítidamente aquella intencionalidad estructural interna que regirá en la constitución de los dos miembros o hemistiquios.

La composición se establece sobre el modo *Protus auténtico* que aquí aparece dispuesto sobre el tono de La.

Armónicamente se da una constante reiteración cadencial sobre la misma fórmula de tónica; posteriormente se acude a reposos cadenciales sobre grados distintos aunque con predominio de la dominante y, ya sobre el final, de nuevo se vuelve a insistir en tres sucesivas cadencias sobre la tónica.

¹⁵⁷ Defectiva en un doble aspecto:

- ❖ Todos estos versos son defectivos, puesto que sólo alcanzan la dimensión de trece (o menos) sílabas, y no las catorce reglamentariamente necesarias (dispuestas en los dos miembros de los hemistiquios, con 7+7 sílabas).
- ❖ No obstante todo ello, la esencia de la *cuaderna vía* es aquí bien manifiesta puesto que se establece una idéntica rima para las tres desinencias de los tres versos (con terminación persistente e invariable sobre *ORUM...*). Además, la idéntica desinencia que caracteriza la *cuaderna vía* se manifiesta aquí sobre las terminaciones iguales de las dos semifrases o hemistiquios: *IAS—ORUM*.

Quizá pueda considerarse parcialmente como factor compensatorio de las trece sílabas el hecho de que el primer miembro de cada una de estas tres semifrases concluye con desinencia sobre palabra esdrújula: “*familias*”, “*provincias*” e “*hispanias*”.



Figura 2.18. Pórtico de la Gloria de Santiago. Maestro Mateo.

Un factor admirable de conciliación de unidad-diversidad ocurre con las distintas lenguas ya que, aunque todas parten desde el latín, cada una de ellas se encauza hacia unas variantes bien significadas para cada caso. La propia desmembración del latín trae consigo la superación de los arcaicos esquemas poéticos¹⁵⁸ que se disponían sobre los hexámetros. Aparece con ello el concepto de la cuadratura, la estructuración métrica y la rima.

La propia *Ultreia Compostelana* es una muestra paradigmática de aquel calidoscopio lingüístico que está surgiendo con las lenguas románicas a partir de la desmembración del latín. Por ello se advierten diversos vocablos galos, germánicos, vascuences, castellanos y gallegos en sus diversas estrofas. Naturalmente otros muchos factores contribuyen a la desmembración del latín en diversas lenguas. Sobre cada una de ellas es verdaderamente utópico establecer su concreta génesis; no obstante, parece ser que una de las primeras muestras tuvo lugar en San Millán de la Cogolla. Por otra

¹⁵⁸ En la antigüedad clásica greco-romana la expresión poética se establecía sobre el flexible esquema métrico del hexámetro.

parte, por cierto, recientemente ha aparecido en la prensa nacional la noticia¹⁵⁹ de que el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, avalado por la Real Academia Española, presenta documentos del siglo IX que obligan a reconsiderar el origen y la zona concreta del nacimiento del idioma castellano.

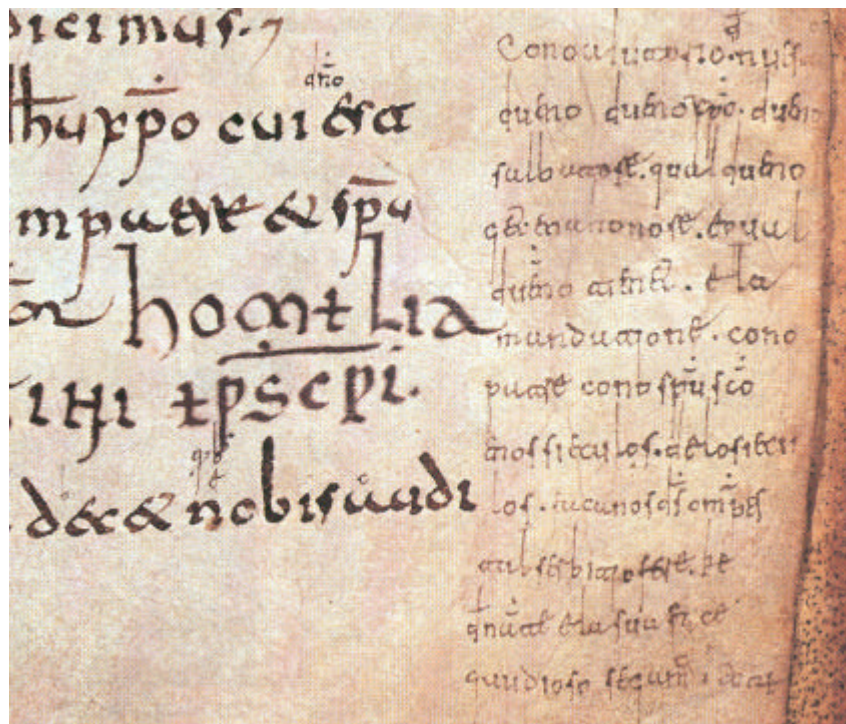


Figura 2.19. CÓDICE. San Millán de la Cogolla

El monasterio de Suso tiene su origen en el cenobio en el que vivió y murió San Millán, una anacoreta del siglo VI que atrajo con su fama de santidad a una selecta comunidad de monjes que paulatinamente convirtieron al monasterio en un importante

¹⁵⁹ Sobre este asunto se indica lo siguiente en el periódico *El Mundo* (domingo, 7 de noviembre de 2010, pág. 53):

El primer testimonio escrito del castellano retrocede dos siglos atrás en el tiempo, del XI al IX, y viaja de La Rioja a Castilla y León. Así lo demuestra un estudio sobre los manuscritos de Santa María de Valpuesta (Burgos), que cuenta con la bendición de la Real Academia Española (RAE) y que, en la práctica, dinamita el ya cuestionado mito de las Glosas Emilianenses como primer texto y San Millán de la Cogolla (Logroño) como cuna del castellano.

La investigación acredita que en este monasterio de Valpuesta, a 90 kilómetros de la capital burgalesa, se encontraron los documentos más antiguos (del siglo IX) que incluyen términos en castellano, en oraciones en las que el latín iba desapareciendo y se aprecia el orden lógico del nuevo idioma.

Estos escritos eran conocidos como *Cartulario de Valpuesta* y el historiador clásico y de referencia de la lengua, Ramón Menéndez Pidal, ya los mencionaba en su estudio *Orígenes del Español*. Sin embargo, la presencia de falsificaciones entre los más antiguos, con las que los monjes simulaban tener privilegios reales que, en verdad, nunca les habían sido dados, hicieron que los estudiosos miraran con desconfianza todo el conjunto de legajos.

Ahora, filólogos y paleógrafos del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua han apartado las falsificaciones —tres en total— y han acreditado la validez de los 184 documentos restantes.

centro cultural. Los copistas de esta comunidad monástica fueron creando una gran colección de códices y manuscritos. En uno de ellos¹⁶⁰, el denominado “*Códice Emilianense 60*”, un monje de la segunda mitad del siglo X anotó las más primitivas palabras escritas en los idiomas español y vascuence.

El propio trazado del Camino de Santiago nos muestra diversos aspectos que se deducen desde él claramente:

- ❖ Por una parte es bien patente que el propio Camino de Santiago supone, de manera simbiótica, el organigrama esencial del arte románico.
- ❖ El Camino de Santiago es, en otro sentido, un extraordinario y vigoroso cauce por el que penetra toda una extensa variedad de la esplendente cultura centroeuropea que se manifiesta en todos los aspectos y, naturalmente, también sobre la arquitectura, la pintura, la literatura y, por supuesto, en la música... Como muestra de esta formidable corriente cultural se desarrolla todo un maravilloso muestrario del románico que presenta bellísimos ejemplos (Urgell, Jaca, San Isidoro de León, Frómista, Zamora, etc.) hasta alcanzar el esplendoroso punto culminante sobre la esplendente catedral de Santiago de Compostela¹⁶¹.
- ❖ Este mismo “organigrama esencial del arte románico” generará desde sí mismo la transición¹⁶² al estilo gótico en sus sucesivas y esplendentes etapas.
- ❖ Bajo la égida del Camino se muestra una esplendente floración cultural manifestada especialmente en la arquitectura sobre la que es más patente el

¹⁶⁰ Esta famosa glosa emilianense muestra el siguiente escrito marginal en el pergamino:

*Como audiutorio de nuestro dueno,
dueno Christo Salvatore
qual dueno get ena honore
e qual duenno tienet ela mandatione
como potre como Spirito Sancto
enos sieculos de los sieculos
façanos Deus omnipotens tal serbitio
fere ke denante ela sua face
gaudiooso segamus. Amen.*

¹⁶¹ Por cierto, difícilmente puede mostrarse un ejemplo tan bello y paradigmático por el que se correlaciona la arquitectura y la música que el fascinante Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana que resulta ser todo un inventario organológico de la época (desde la diversidad de instrumentos musicales que sostienen las diversas figuras de esta maravillosa puerta realizada por el maestro Mateo).

¹⁶² Esta transición es algo vivo, dinámico y latente en estas dos catedrales gallegas en que se da esa maravillosa simbiosis, tanto más apreciable puesto que la relativa celeridad de su construcción la exime de aditamentos estilísticos posteriores superpuestos. Por ello mismo cobra un especial y maravilloso valor añadido este estilo de transición románico-gótica de manera que se presenta como una muestra de palpitante vitalismo, casi a la manera de un ente orgánico en que aprecia ese “movimiento” de transición estilística.

sentido unitario del arte europeo. Este carácter unitario se da especialmente en las obras cuya construcción se ha efectuado desde una constante continuidad¹⁶³. Es el caso de varias catedrales francesas construidas ininterrumpidamente en el sorprendente plazo de tan sólo 65 años...

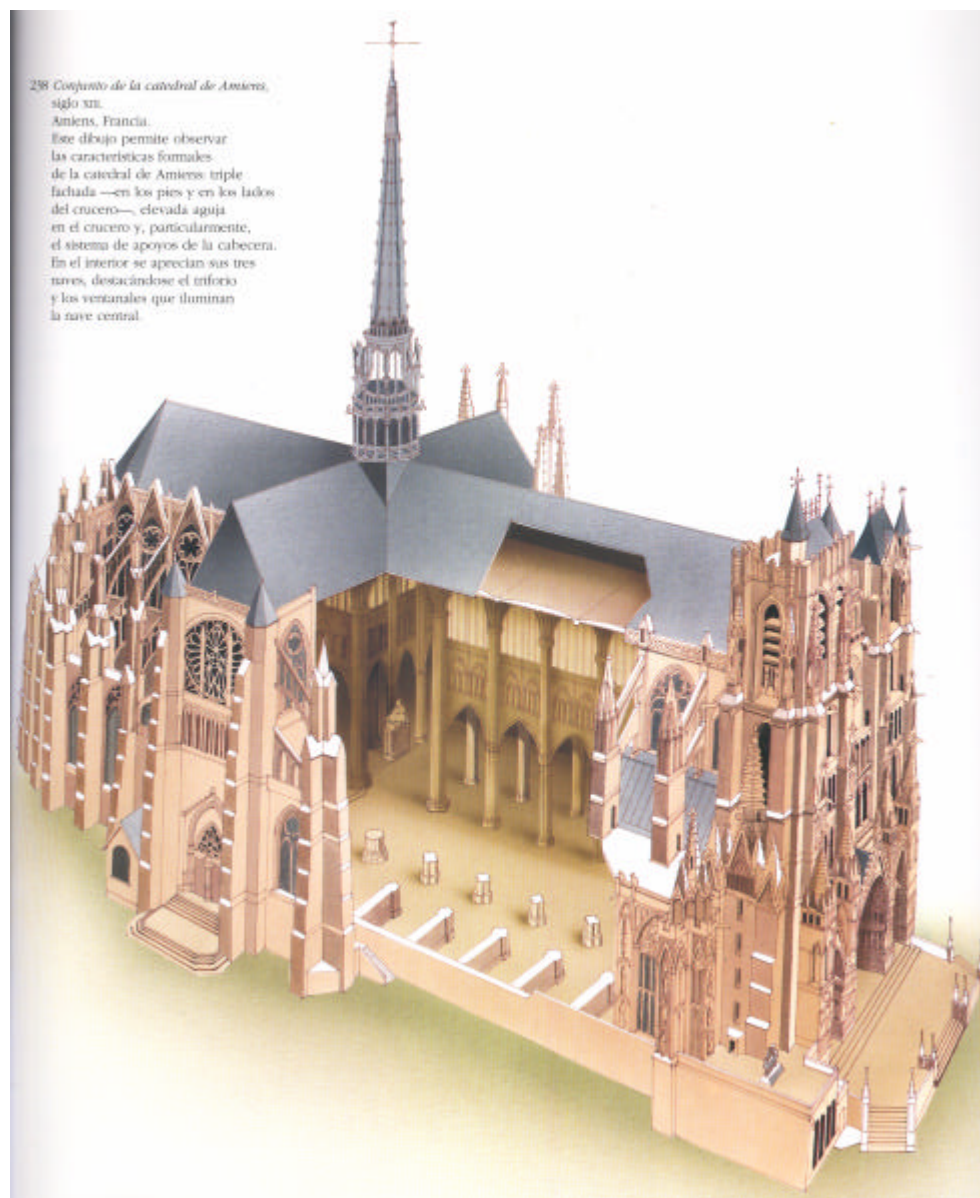


Figura 2.20. Catedral de Amiens (Francia).

Pero en otras muchas zonas, entre ellas España, en pocas de esas magnas construcciones se ha producido la construcción sin que se viera abocada a

¹⁶³ Impelida precisamente desde el fervor que suscita la Ruta Jacobea y las reliquias de tan inmenso valor que son traídas por los “palmeros” en sus viajes a Tierra Santa. Todo ello suscita un entusiasmo religioso que se traduce en una asombrosa celeridad en la construcción de aquellas esplendorosas catedrales góticas.

forzadas interrupciones, como consecuencia de los diversos avatares y contingencias¹⁶⁴ socio-políticas; es el caso de la mayor parte de las catedrales románicas y góticas que presentan notables cambios de carácter precisamente como efecto de las evidentes transiciones de estilo; incluso en algunos casos, como el de las catedrales de Lugo y Orense, son esa palpable transición su más peculiar aspecto e idiosincrática peculiaridad.

- ❖ También es bien patente que el grado cultural de esta red que tiende por Europa el Camino de Santiago supone, en sí misma, una primacía cultural que se rebaja en su calidad y se difumina en sus caracteres de unidad en la medida en que desde él se aleja...
- ❖ Todos estos aspectos de unidad e identidad cultural europea se traducen, aun dentro de la peculiaridad diferencial de cada comarca, en unos rasgos esenciales y comunes que se manifiestan tanto en la literatura como en la música.
- ❖ El Camino tiende un peculiar mapa de europeidad que encuentra su radical frontera justamente en las tierras de la “*Extrema-doura*”, es decir, en aquella zona (sobre la cual el río Duero establece una clara línea de deslinde) en que comienza el dominio¹⁶⁵ del Islam.

Cervantes remarca la palabra “cantar” en un corto espacio. Es muy lógico que quien emprende la heroica empresa de la peregrinación lo haga impelido desde un fuerte entusiasmo religioso. Por ello mismo, ese dinamismo les incita a cantar constantemente, precisamente como muestra de aquel fervor de que rebosa el alma. Es más que probable que este tipo de peregrinos a los que aquí se refiere Cervantes conocieran el famoso himno jacobeo de la *Ultreya* (anteriormente insertada) y que, junto a otras canciones piadosas de sus comarcas de origen, la cantaran reiteradamente durante su fervoroso peregrinaje.

QUIJOTE, II, Lvi

¹⁶⁴ Entre ellas, la de mayor notoriedad es la empresa de reconquista frente al Islam. No obstante, también hay que considerar aquellos enfrentamientos fratricidas entre diversas fuerzas de los reinos cristianos. Para más triste paradoja, muchas veces recurrían ciertos reinos cristianos a la ayuda aliada de tropas musulmanas para el enfrentamiento con otro reino cristiano...

¹⁶⁵ Un dominio que retrocede paulatinamente, precisamente bajo el influjo que se le impele desde el fulgor ideológico y cultural del Camino de Santiago. Los reinos de Castilla-León y el de Aragón se generan precisamente al amparo y del proverbial Camino y de la luz compostelana. Desde allí adquieren la vitalidad y el ímpetu moral para una acometer la expansión de la reconquista que crece progresivamente en su dinamismo.

Partióles el maestro de las ceremonias el sol, y puso a los dos cada uno en el puesto donde habían de estar. Sonaron los atambores, llenó el aire el son de las trompetas, temblaba debajo de los pies la tierra; estaban suspensos los corazones de la mirante turba. [...].

[...] pensando en la hermosura de la que ya había hecho señora de su libertad, y así, no atendió al son de la trompeta, como hizo don Quijote, que, apenas la hubo oído, cuando arremetió,

Destaca aquí sobremanera la altisonancia que se connota desde la alusión a instrumentos de viento-metal y el apoyo de la percusión. La sección del viento-metal es de especial utilidad en la orquesta sinfónica barroca y clásica cuando el compositor pretender realzar determinados pasajes imprimiéndoles un mayor impacto sonoro. No obstante, en la orquesta moderna el uso tanto de la sección de instrumentos de viento-metal como de la percusión se ha ido acondicionando progresivamente de manera muy versátil; de esta manera pueden intervenir en muchos más pasajes sin que su acción suponga necesariamente un mayor relieve de intensidad o de impacto sonoro pues su enorme progreso técnico e interpretativo los hace aptos para todo tipo de caracteres y una amplia operatividad desde muy diversos planos.

QUIJOTE, II, Lviii

Vista fue ésta que admiró a Sancho, suspendió a don Quijote, hizo parar al sol en su carrera para verlas, y tuvo en maravilloso silencio a todos cuatro.

El recurso del silencio es un importantísimo medio en la composición precisamente como medio de contraste que permite el mayor realce de la sonoridad. Lo contrario, es el rodillo cacofónico que actúa como una apisonadora sobre la percepción cerebral y su facultad sensitiva.

QUIJOTE, II, Lix

En estas y otras pláticas se pasó gran parte de la noche; y, aunque don Juan quisiera que don Quijote leyera más del libro, por ver lo que discantaba, no lo pudieron acabar con él.

Se hace aquí referencia al discanto aunque desde el recurso metafórico. Cabe indicar que, en el concepto musical, el discanto es de fundamental importancia para conferir complejidad y variedad al discurso contrapuntístico, especialmente cuando se

muestra en su complejo y sugerente estilo heterofónico. De hecho, el discanto confiere automáticamente una enorme viveza y una dinámica complejidad al discurso musical; pero esto se manifiesta no sin un componente de tenso contraste; precisamente es ése el efecto que pretende disponer aquí Cervantes con el aspecto metafórico que aquí adquiere esta oportuna expresión que se muestra con una añadido matiz de graciosa ironía.

QUIJOTE, II, Lxi

[...] comenzó a descubrirse por los balcones del Oriente la faz de la blanca aurora, alegrando las hierbas y las flores, en lugar de alegrar el oído; aunque al mismo instante alegraron también el oído el son de muchas chirimías y atabales, ruido de cascabeles

[...] vieron las galeras que estaban en la playa, las cuales, abatiendo las tiendas, se descubrieron llenas de flámulas y gallardetes, que tremolaban al viento y besaban y barrían el agua; dentro sonaban clarines, trompetas y chirimías, que cerca y lejos llenaban el aire de suaves y belicosos acentos. [...]

Con palabras no menos comedidas que éstas le respondió el caballero, y encerrándole todos en medio, al son de las chirimías y de los atabales, se encaminaron con él a la ciudad [...]

Volieron a subir don Quijote y Sancho, y con el mismo aplauso y música llegaron a la casa de su guía, que era grande y principal, en fin, como caballero rico.

Entre otros aspectos, cabe comentar aquí los términos, aparentemente contrapuestos, de “llenaban el aire de suaves y belicosos acentos”. Efectivamente, estos términos se nos muestran como expresiones contrapuestas, prácticamente contradictorios, si no atendemos al hecho de que cabe entenderlos como pasajes musicales en los que se alternan y suceden aquellos de “aire suave” con aquellos otros de “belicosos acentos”.

Desde esta consideración, más sutil, pretende adquirir esta expresión una razonada lógica ya que, el son del relativo “aire suave” de las chirimías (con el gracioso aderezo del repiqueteo de los cascabeles) apenas se podría percibir en el oído si coincide con la poderosa y enorme intensidad del sonar de clarines, trompetas y atabales. Por tanto, cabe considerar que se producirían esas consabidas alternancias entre las diversas partes instrumentales de viento-madera y viento-metal.

QUIJOTE, II, Lxii

—¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habéis bailado! ¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines? Digo que, si lo

pensáis, que estáis engañado; hombre hay que se atrevería a matar a un gigante antes que hacer una cabriola. Si hubierais de zapatear, yo supliría vuestra falta, que zapateo como un gerifalte; pero en lo de danza no doy puntada.

Aparecen aquí, de manera superpuesta, dos conceptos que requieren ser considerados separadamente:

- ✓ Incluso dentro de la propia especificidad se muestra aquí mismo la neta diferenciación entre distintas vertientes de la propia danza. Cervantes distingue aquí entre el mero zapateo de aquel otro ámbito superior de las danzas renacentistas, exquisitamente regladas dentro de un complicado proceso de intrincadas combinaciones. Las reglas en aquel tipo de danzas renacentistas estaban sometidas todas ellas, dentro de su enorme variedad, a un estricto canon, no ya sólo en beneficio de su extrema belleza sino también, además, para asegurar la homogeneidad, sincronía y justeza entre las numerosas parejas de danzantes que participaban en aquel conjunto de piezas en los distinguidos bailes palaciegos de la *Suite*.
- ✓ Por otra parte, aparece aquí el alegato contra aquella doble actividad para la que muchos se creen suficientemente dotados cuando, en realidad, apenas dominan medianamente sólo una de los dos.

Las expresiones de este contexto nos impelen, primeramente, a comentar algunos aspectos básicos inherentes al conjunto de las danzas de la *Suite* renacentista.

En el mundo de la música se muestra constantemente el hecho de que la coherencia y la proporción son más nítidamente apreciables desde la “construcción” de las formas más sencillas y compactas. Quien conoce medianamente el proceso histórico de las formas musicales sabe positivamente que las grandes formas sinfónicas, la sinfonía romántica, la gran sinfonía cíclica postromántica, el poema sinfónico o el concierto para solista y orquesta, tienen todas ellas su directo ascendiente sobre la *Suite* barroca; pero ésta, a su vez, no es más que la herencia de un conjunto¹⁶⁶ de pequeñas piezas que se gestaron en la aldea medieval¹⁶⁷.

¹⁶⁶ De ahí la expresión francesa de *Suite* que indica serie, conjunto, sucesión, etc.

¹⁶⁷ Conviene tener muy en cuenta que toda la vorágine de vicisitudes bélicas que siguieron a la caída del Imperio Romano (unidas a las innumerables e interminables guerras que se sucedieron durante las diversas épocas de la Edad Media) causaron la absoluta desaparición de toda la herencia musical grecorromana que, supuestamente, debió ser abundantísima y de elevada calidad, al menos en lo concerniente a la música griega en sus diversas variantes del *aulos*, la *cítara* y como acompañamiento de las diversas partes de la tragedia y la comedia que han llegado hasta nosotros.

Efectivamente, todo un sugestivo florilegio de canciones populares que se acompañaban circunstancial y eventualmente con toscos instrumentos fueron surgiendo de aquellas aldeas que circundaban el señorial castillo, como amparándose y guareciéndose desde su altiva figura:



Figura 2.21. Ciudad medieval de Morella (Castellón).

Su función era amenizar las danzas festivas de la correspondiente localidad. La mayor parte de estas rústicas composiciones se presentaban melódicamente unidas a la danza.

Llevadas desde la calle aldeana y del rústico lugar a los señoriales castillos y palacios¹⁶⁸ fueron perdiendo estas canciones su primigenia simplicidad popular, su

Cualquier muestra musical que se quiera presentar como perteneciente a aquella época clásica no puede ser considerada como un documento fehaciente sino más bien como una voluntariosa y bienintencionada especulación hipotética...

Naturalmente no pretendemos suponer con esto la absoluta inexistencia de algún documento musical (en todo caso sobre una copia del original, lo mismo que la mayor parte de las esculturas helénicas) de aquellas épocas que, por excepcional casualidad, haya podido persistir hasta nuestros días. En todo caso la imposibilidad de conocer fidedignamente aquel tipo de música continuaría latente puesto que difícilmente se podría efectuar sobre el documento en cuestión una transcripción digna de absoluto crédito debido a la más que improbable verosimilitud. Bastante más próximo a nuestra cultura es el *Antifonario de León* (que incluye diversos himnos, secuencias, responsorios, antífonas, etc., compuestos entre los siglos VII al IX) y, sin embargo, no se puede efectuar sobre él una adecuada transcripción porque se perdió el importante eslabón gráfico, nexo imprescindible para acometer la comprensión de los neumas de los siglos IX y X, absolutamente necesario para poder efectuar fidedignamente dicha transcripción.

¹⁶⁸ Este es un hecho que supera la mera imagen metafórica, representada en este caso gráficamente por una vista de la ciudad de Morella (Castellón) con su imponente castillo, para convertirse verdaderamente

rusticidad y sencillez monódica (aunque no su vigorosa esencia rítmica) para revestirse de la rica polifonía de la *Ars Nova* sobre la que predominaba el culto estilo del contrapunto imitativo.

Canzona, Fantasía, Ricercare, Toccata, etc., no tardaron en ser escritas para grupos contingentes de dulzainas, sacabuches, cornamusas, chirimías, cornetas, trombones, bombardas y diversos tipos de violas o para laúd¹⁶⁹ solo. Antes, en la Grecia clásica, la danza se muestra íntimamente vinculada a la música, a la poesía y a la mímica, tanto en la tragedia, en la comedia como en otro tipo de manifestaciones de arte menor.

Asombrosamente se vuelve a recorrer ahora (ciertamente de manera inconsciente) aquel mismo proceso. De la misma manera comienza a establecerse un idéntico proceso de depuración cualitativa por la que todo un conjunto de piezas de raigambre popular son asumidas por la clase aristocrática. Sobre este tipo de trasplante social se produce una diversa serie de metamorfosis puesto que este conjunto de danzas pierde (en su “ascensión” desde la rústica villa al altivo castillo) buena parte de su gracia y espontaneidad y, al mismo tiempo, va también perdiendo paulatinamente su sugerente componente literario para adaptarse a la expresión asemántica instrumental. En cambio ganan estas canciones-danzas en estabilidad formal, en definición estructural (cada vez más equilibrada) y, sobre todo, en aquella rica polifonía de contrapunto que tanto realce y distinción confiere a este conjunto de danzas, populares en su origen.

Precisamente sobre las estancias de estos palacios y casas señoriales se desarrollan, dentro del marcado carácter humanista de sus dueños, los aspectos proto-renacentistas de la música del *Ars Nova*. Sobre ellos comienza a gestarse aquella singular amalgama del contrapunto heredado de la *Ars Antiqua* con las añejas danzas populares que vienen a ofrecer, como resultado, aquella hibridación de música-baile cortesana que se irá estilizando para generar, a su vez, el conjunto de danzas de la *Suite*.

La *Suite* es, como su nombre indica, una serie o conjunto de piezas de un número indeterminado que puede oscilar desde cuatro o cinco hasta ocho o más; este conjunto de piezas está regido por:

- ❖ En el orden de su sucesión por el sentido contrastante.

en algo real, esto es, el hecho por el que buena parte de las invenciones e ideas que tienen su origen sobre el humilde sustrato popular, son posteriormente absorbidas por otros estamentos superiores, cultos y eruditos, de la sociedad para conferirles un progresivo desarrollo...

¹⁶⁹ El laúd era capaz de sintetizar por sí mismo y sin la ayuda de ningún otro instrumento, aunque de manera un tanto tosca, la polifonía profana de aquella época. A lo sumo el intérprete asumía la expresión cantada del *Cantus Firmus* mientras que al propio tiempo interpretaba sobre el instrumento las dos o tres voces restantes del complejo polifónico.

- ❖ Armónicamente por la unidad tonal.
- ❖ Formalmente, por la estructura binaria.

De esta manera cabe considerar que se derivan las siguientes tres esenciales características:

1. Desde un movimiento rápido se establece la sucesión de otro movimiento más lento.
2. Todas las piezas están dispuestas en el mismo tono¹⁷⁰; desde esto mismo se muestra una absoluta unidad en su disposición tonal.
3. Toda pieza consta, generalmente, de dos secciones. La primera parte del tono principal y conduce a un reposo o cadencia sobre la dominante o, en algún caso excepcional, sobre el tono relativo. La segunda sección parte de este mismo tono y conduce a un final hacia el tono principal.

La segunda cuestión de esta cita cervantina atañe a aquel desaforado atrevimiento con que determinadas personas abordan una segunda actividad, impelidas desde su relativa competencia en su actividad específica. Sobre esto parece ser que en todas las épocas se ha mostrado un amplio grado de ligereza e irresponsabilidad. En la moderna época este problema alcanza límites insospechados; entre ellos cabe citar el de aquellas jóvenes que, aunque dotadas de un físico esplendente y un rostro fascinante, asumen la función de actriz de cine con una ligereza asombrosa, desde escasas o nulas facultades interpretativas; pero no acaba ahí la cosa ya que, tras sus incursiones en la industria del celuloide, se atreven también a inmiscuirse en el mundo de la “canción”, con una voz que va poco más allá del tarareo insulso y anodino. Y todo ello siempre al amparo del micrófono, a modo de inseparable chupachup.

Esas incursiones injustificables se dan incluso en los diversos ámbitos de la creatividad, en cualquiera de sus diversas vertientes; por supuesto, también en los diversos ámbitos de la composición musical. Precisamente en ella les ha venido muy bien a muchos la desnaturalización del sistema tonal-modal y su artificiosa suplantación por el serialismo dodecafónico. Sobre este asunto opina así Arthur Honegger¹⁷¹:

¹⁷⁰ Salvo alguna pequeña y excepcional concesión (en las posteriores épocas) al tono relativo menor.

¹⁷¹ Arthur Honegger: *Yo soy compositor*, traducc. de Floro M. Ugarte, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952, pág. 126.

Las restricciones impuestas por la fórmula de una serie ortodoxa se encuentran ampliamente compensadas por esta libertad. Esto explica por qué los jóvenes menos dotados de invención musical han adoptado con entusiasmo esta técnica.

Sobre este comentario cabe añadir que en medio del “*totum revolutum*” del tiránico y totalitario reino de la disonancia absolutista pueden muy bien medrar, y hasta “sacar pecho” y cabeza, ciertas personas¹⁷² que muy poco hubieran podido decir en cualquiera de las estéticas anteriores (impresionista, nacionalista, objetivista...) de principios del siglo XX y fines del XIX, dentro de aquellos niveles de alta calidad creativa en la composición musical en que, efectivamente, prevalecía la capacidad inventiva sobre el arrimarse al artificio aséptico del serialismo inánime.

Otro tanto cabe indicar sobre la actividad interpretativa de la Dirección de Orquesta. De la misma manera que la plebe entroniza como “famosos” a personas con un nivel medio/bajo, convirtiéndolos en sus “representantes”, (precisamente porque responden, de manera muy parecida, a su propia imagen de insulsa mediocridad), también en la Dirección de Orquesta se tiende a este deprimente fenómeno socio-cultural (más bien, infra-cultural...) ya que cunde progresivamente la insana ambición por el brillo social más que la aspiración hacia la identificación sintónica con el espíritu idealista de los que crearon genialmente la obra musical y a los que, de manera lógica, se debería servir con plena convicción.

Pero también aquí se nota el poderoso influjo de la rebelión de las masas. Por ello muchos optan por establecer un acercamiento a la masa, condescendiendo en un marcado interés por cultivar la apariencia, más que por cumplimentar la esencia de su función que debiera encauzarse necesariamente hacia el idealismo. El “parecerlo”¹⁷³ les

¹⁷² Pero, en cambio, al amparo de ciertos políticos *snobs*, logran imponer a la sociedad su reduccionismo excéntrico e irritante como moda estética e incluso, como premio a crispar la mayor parte de las coherentes sensibilidades, llegan incluso a alcanzar, (por mérito de su arte provocativo y contestatario), reconocimientos de todo tipo.

¹⁷³ Los que soslayan el “serlo” y se alinean (más bien, se alienan...) en la superficial corriente del “parecerlo” no se sabe a qué tienen más miedo:

- A no obtener la máxima rentabilidad del mínimo esfuerzo o, probablemente,
- A afrontar el tremendo compromiso de estudio permanente (tanto específico como interdisciplinar) que exige esta peculiar y compleja actividad artística.

Si lo primero les causa miedo, lo segundo les produce un tétrico pavor, especialmente si se consideran a fondo aquellas palabras del Eclesiastés 1, 18:

A más sabiduría, mayores pesares; quien aumenta el saber, aumenta el dolor.

obsesiona más que el “serlo”. Por ello, sabedores de que “La masa arrolla todo lo diferente, egregio, individual, calificado y selecto. Quien no sea como todo el mundo, quien no piense como todo el mundo, corre el riesgo de ser eliminado¹⁷⁴”, se afanan en el cuidado de la imagen, a contentar y no contradecir en ningún caso al político de turno e incluso a adoptar gestos quironómicos inconvenientes (para la adecuada guía de la interpretación orquestal) pero que, no obstante, satisfacen a los petimetres que componen cierto sector de público *snob*¹⁷⁵.

Efectivamente, un determinado grupo de directores (cada vez más amplio) se encuentra más próximo culturalmente a la masa que al exiguo grupo de los idealistas que asumen su ejercicio artístico desde una condición vocacional y una entrega idealista a la obra y a su autor.

Las causas del deterioro de esta alta función estriban especialmente en los siguientes aspectos:

- Fascinación incontrolada por el brillo social de esta función artística ya que, mediante un dócil seguimiento del endeble criterio del político y la complacencia de la masa se obtiene el marchamo de “intelectual” y la consiguiente catalogación de “famoso”.
- Excesiva tendencia, (incluso hasta la rendida sumisión), del “*máximo rendimiento*” (más bien, máxima rentabilidad crematística) *con el mínimo esfuerzo*” intelectual.

Consideremos cuanta analogía existe entre estas palabras y aquellas expresiones de Erasmo de Rotterdam cuando, en su libro *Elogio de la locura* (traducc. de Oliveri Nortes Valls, Villatuerta (Navarra), Ediciones Folio, S.A., 1999, pág. 140), indica que:

La Sabiduría hace a los hombres tímidos y, así en general, se puede ver que los asuntos de esos sabios discurren entre la pobreza, hambre y humareda; que viven olvidados, sin fama, mal considerados. Los necios, en cambio, rebosan dinero, son promovidos a los puestos de mando del Estado y, en pocas palabras, florecen en todos los aspectos.

¹⁷⁴ Ortega y Gasset, pág. 134 de la ob. cit.

¹⁷⁵ Hasta ahí alcanza la dictadura y la rebelión de las masas..., incluso a condicionar e inclinar en una equívoca dirección el refrendo plebiscitario de los auditorios que se tornan por ello, en determinados casos, en meros aplauditorios.

No puede soslayarse el hecho de que el público, auto-degradado al nivel de masa, es muchas veces (aunque en determinados casos de manera inconsciente e involuntaria) un fuerte colaboracionista de las probaturas cacofónicas por no atreverse a manifestar valientemente (y, si se cree en conciencia, hasta con marcada vehemencia) aquel frontal rechazo a toda esta serie de desorientadas incoherencias. Ocurre muchas veces que no existe la suficiente valentía para manifestar públicamente aquello que se siente desde la conciencia por falta de convicción y por temor a la “sanción” sociológica de los que se abogan el prepotente derecho de imponer sus incoherentes gustos. Esto mismo cabe también indicar sobre la interpretación que se debiera refrendar (o sancionar desde el rechazo) de manera independiente a como se articulan determinadas manipulaciones interesadas, bien desde la prensa o desde la “oficialidad” política.

- Intromisión en la Dirección de Orquesta de intérpretes instrumentales que denotan un alto nivel virtuosístico¹⁷⁶ en su propia especialidad, pero que muestran una endeble formación y una más que dudosa aptitud para la Dirección ya que esta peculiar actividad requiere unas especiales condiciones innatas.

Ha proliferado enormemente esta irresponsable impostura de ciertos músicos que, aunque son prodigiosos virtuosos¹⁷⁷ en su especialidad instrumental, están manifiestamente negados para la Dirección de Orquesta en la que intentan prosperar¹⁷⁸ desde el exclusivo aval de su genialidad interpretativa instrumental.

Existe también algún otro caso, correspondiente asimismo a similar consideración de “prestigiosísimo instrumentista” (aunque, en este caso, del piano) que pretende tener sobre la función de la Dirección de Orquesta (en la que se desenvuelve sólo medianamente...) una maestría paritaria a la que ostenta sobre el piano que, efectivamente, es de esplendente dimensión histórica.

¹⁷⁶ No vamos a citar nombres a este respecto aunque, ciertamente, entre el rendido respeto que nos merecen estos magníficos y virtuosos instrumentistas y el propio respeto que, al propio tiempo, nos merece y exige el idealista criterio con el que debe entenderse la Dirección de Orquesta, sí que se debería denunciar este hecho con nombres y apellidos puesto que, ¿con qué ánimo asumirían ellos mismos que, desde una manera trocada, se sentara alguien a aporrear el piano o hacer gruñir el violín o el violoncello (especialmente si son de una de esas proverbiales marcas...)?; seguramente se le echarían encima, lo increparían e intentarían impedir, (incluso aunque fuera desde el recurso de la violencia), este tipo de tropelías; ¿verdad que sí...? Pues este mismo sentimiento experimenta quien ha sido dotado por la Providencia para la función específica de la Dirección de Orquesta y contempla impotente, aunque con enorme estupor y triste impotencia, todos esos atropellos que se cometen precisamente ante orquestas también de “proverbial marca”...

¹⁷⁷ En la portada del periódico valenciano *Levante* del 29-1-2002 aparece la fotografía de uno de estos prestigiosísimos instrumentistas que, de vez en cuando se entrometen inadecuadamente en función la Dirección de Orquesta. En esta foto puede detectarse que no hay ni un solo gesto adecuado a tan específica función sino que, muy al contrario, prácticamente la totalidad son perniciosos, contrarios a las exigencias de la actitud directorial, ya que:

- El movimiento de los brazos es absolutamente simétrico.
- La batuta no presenta una proyección del antebrazo sino que está torcida hacia adentro.
- La mano izquierda no denota tensión sino crispación; parece como la garra de una fiera dispuesta para la inmediata acción depredadora.
- La boca está exageradamente abierta (con lo que se confunde enormemente a los profesores de la orquesta y, en su caso, también a los cantantes líricos solistas y al coro).
- La vista está absolutamente fija en la partitura, cuando ésta sólo debe ser una guía referencial y no una obsesión constante, similar a la de aquel que la lee por primera vez un texto.

¹⁷⁸ El problema, en estos casos es de un triple calado moral ya que:

- ✓ Suplantan la legítima acción de los que están debidamente capacitados, tanto por sus condiciones innatas como por efecto de una depurada y ardua preparación académica técnico-artística.
- ✓ Como consecuencia, se detecta en este tipo de intromisiones un irresponsable componente de soberbia más que una noble intención de servir a la música y a sus compositores. En la mayoría de estos casos se trata de músicos enormemente encumbrados, por lo cual no cabe pensar en una necesidad crematística ni en una apremiante ansia de renombre sino que, más bien, cabe deducir que han cedido a la tentación soberbia de mostrar ante el público un pretendido y añadido don del que (en la mayoría de estos casos) carecen radicalmente.
- ✓ No se puede tampoco soslayar que el tiempo dedicado a la dirección, de manera indebida e irresponsable, es un tiempo precioso que escatiman a depurar y manifestar aquel don que, verdadera y admirablemente, la Providencia les ha concedido para la interpretación instrumental (o vocal) en la que fueron espléndidamente dotados por la naturaleza.

QUIJOTE, II, Lxiii

En resolución, aquella tarde don Antonio Moreno, su huésped, y sus dos amigos, con don Quijote y Sancho, fueron a las galeras. El cuatralbo, que estaba avisado de su buena venida, por ver a los dos tan famosos Quijote y Sancho, apenas llegaron a la marina, cuando todas las galeras abatieron tienda, y sonaron las chirimías; arrojaron luego el esquife al agua, cubierto de ricos tapetes y de almohadas de terciopelo carmesí, y en poniendo que puso los pies en él don Quijote, disparó la capitana el cañón de cruzía.

Poco hay aquí que considerar salvo que, a diferencia de la manifiesta diversidad de instrumentos que aparecen en otros contextos, aquí solamente se menciona el concurso de las chirimías.

QUIJOTE, II, Lxiv

Recibíola con mucho agrado, así enamorada de su belleza como de su discreción, porque en lo uno y en lo otro era estremada la morisca, y toda la gente de la ciudad, como a campana tañida, venían a verla. [...]

[...] tornó a tomar otro poco más del campo, porque vio que su contrario hacía lo mesmo, y sin tocar trompeta ni otro instrumento bélico que les diese la señal de arremeter, volvieron entrambos a un mesmo punto las riendas de sus caballos

Se muestra aquí una explícita referencia a la trompeta. Sobre ella ya se ha indicado la manifiesta versatilidad de sus usos que fue creciendo de manera progresiva hasta alcanzar en la modernidad una extensa gama de posibilidades expresivas. En todo caso se refiere aquí a aquel uso primigenio en el empleo de este instrumento para conferirle, desde su amplia altisonancia, diversos avisos de índole militar. Tan extendidos estaban esos usos militares y heráldicos de la trompeta que incluso el propio San Juan, en el *Apocalipsis* (8, 2-7), acopia la referencia a este instrumento de manera directa, y no como mero recurso metafórico, al indicar lo siguiente:

Y vi los siete ángeles que están en presencia de Dios, y les fueron dadas siete trompetas [...] se prepararon para tocarlas.

QUIJOTE, II, Lxvii

Dará[n]nos¹⁷⁹ con abundantísima mano de su dulcísimo fruto las encinas, asiento los troncos de los durísimos alcornoces, sombra los sauces, olor las rosas, alfombras de

¹⁷⁹ Tenemos en este caso la duda sobre si se trata de una errata o su verdaderamente, los transcritores acopian directamente el modismo de aquella época cervantina.

mil colores matizadas los estendidos prados, aliento el aire claro y puro, luz la luna y las estrellas, a pesar de la escuridad¹⁸⁰ de la noche; gusto el canto, alegría el lloro, Apolo versos, el amor conceptos, con lo que podremos hacernos eternos y famosos, no sólo en los presentes, sino en los venideros siglos. [...]

—¡Válgame Dios —dijo don Quijote—, y que vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué de tamborines, y qué de sonajas, y qué de rabeles! Pues, ¡qué de sonajas, y qué si destas diferencias de músicas resuena la de los albogues! Allí se verán casi todos los instrumentos pastorales.

—¿Qué son los albogues —preguntó Sancho—, que ni los he oído nombrar ni los he visto en toda mi vida?

—Albogues son —respondió don Quijote— unas chapas a modo de candeleros de azófar, que, dando una con otra por lo vacío y hueco hace un son, si no muy agradable ni armónico, no descontenta, y viene bien a la rusticidad de la gaita y del tamborín; y este nombre de *albogues* es morisco, como lo son todos aquellos que en nuestra lengua castellana comienzan en *al*, conviene a saber: *almohaza*, *almorzar*, *alhombra*, *alguacil*,

Aparecen aquí aspectos muy dispares que oscilan desde las inequívocas referencias al *locus amoenus* hasta la indicación de diversos tipos de instrumentos:

- A. alfombras de mil colores matizadas los estendidos prados
- B. gusto el canto, alegría el lloro
- C. Apolo versos,
- D. el amor conceptos
- E. hacernos eternos y famosos
- F. ¡Qué de churumbelas [...] qué de gaitas zamoranas, qué de tamborines, y qué de sonajas, y qué de rabeles!

Se muestran en el conjunto de estos seis puntos expresiones de muy diversa naturaleza que, efectivamente, establecen entre sí una relación muy especial:

A. “alfombras de mil colores matizadas los estendidos prados”. Precisamente con estas palabras se muestra esa aludida referencia al *locus amoenus* especialmente desde el aspecto más deleitable, aquel que corona mediante la profusión del color todo el radiante entorno bucólico que ofrece la maternal naturaleza.

B. “gusto el canto, alegría el lloro”. Así, considerada de manera apriorística esta expresión desde la antitética complejidad de sus cuatro componentes, parece algo bastante más arduo para la comprensión que una mera contradicción. No obstante, si se

¹⁸⁰ La indicación de la palabra “escuridad” no supone una errata por nuestra parte (como bien podría haber ocurrido, como efecto de un sencillo despiste). En este caso se trata de la fiel reproducción de esta palabra tal cual aparece en la versión de Florencio Sevilla y Antonio Rey.

establece una serena consideración, al punto se muestra en ello una aceptable lógica. En todo caso el primer miembro de esta proposición apenas requiere especial circunspección para establecer un directo asentimiento sobre ella misma. La cuestión se va aclarando si se atiende a que el canto que recién se ha efectuado se ha establecido sobre asuntos melancólicos inherentes a las penas de amor; derivadamente aparece el llanto, como efecto del sentimiento que ha promovido el contenido poético-musical de aquel mismo canto. En todo caso el agrídulce llanto, aunque con lágrimas en los ojos, es bálsamo exquisito para el corazón que está en paz consigo mismo porque ha actuado noblemente ante la vibrante llamada del amor. Aunque el resultado no haya abocado a una desenvuelta felicidad, se ha cumplido lo más importante ya que el amor es, esencialmente, ofrecerse. Con la noble ofrenda se cumple lo esencial del amor, mucho más con el hecho de ilusionarse en el legítimo anhelo de esperar también recibir.

C. “Apolo versos”. Es muy evidente que el dios de la poesía (entre otros muchos y poderosos de sus atributos divinos) propicie aquello que es pertenencia de su especial y particular don: la poesía. El hecho de ser también dios del sol y de la luz lo faculta especialmente para aquella especie de clarividencia que recurre en favor de la inspiración poética. La esplendorosa luz propicia el que se puedan verter en los versos una ingente cantidad de complejos conceptos del orden filosófico que, entre lacónicas expresiones, disponen una ingente densidad de sabiduría que, además, se manifiesta con deleitable sonoridad y, sobre todo, desde la medida y el equilibrio estructural.

D. “el amor conceptos”. El amor es el supremo misterio de la vida humana y por tanto, el de más difícil comprensión. Incluso desde la abstracta representación mental, libre aún de determinaciones sobre concretos aspectos hermenéuticos, el misterio del amor se nos muestra del todo insondable. Es como un don divino en manos de seres mortales atiborrados de defectos. Es como un néctar parnasiano vertido en frágil copa de cristal. La poesía, que trémula y tímidamente se acerca a estos conceptos para traducirlos, desde la mente hasta la palabra, mediante bellos versos, no puede completar ni medianamente sus anhelados objetivos sino en simbiosis con la música. Pero fruto de esa misteriosa simbiosis estética aparece la desbordante emoción. Por ella, todo el logro conseguido en la fusión de poesía-música se esfuma otra vez hacia la mente (aunque, en ese retorno, va dejando retazos en el corazón) evaporándose otra vez hacia el original

concepto pero entre copiosas lágrimas... De ahí la acertada expresión cervantina: “gusto el canto, alegría el lloro”.

E. “hacernos eternos y famosos”. Esta expresión nos remite a Aristóteles¹⁸¹ y a sus pertinentes consideraciones respecto a la calidad de la obra artística que permite a ésta su posterior y amplia proyección secular. Por ello mismo sugiere el genial filósofo heleno que el poeta se plantee preguntas de intenso calado autocrático como la siguiente:

“¿Cuál será el veredicto que ante mi obra va a emitir la posteridad?”. De ahí que si un literato no llega a abrigar nunca el temor de que su voz no conseguirá traspasar los meros límites de su propia existencia y de su época, necesariamente las creaciones de este espíritu serán sólo obras incompletas que no alcanzan a ver la luz.

F. “¡Qué de churumbelas [...] qué de gaitas zamoranas, qué de tamborines, y qué de sonajas, y qué de rabeles!”.

Aparece aquí la palabra “churumbelas”. Se trata de un instrumento de viento muy similar a la chirimía. Por derivación se ha empleado muchas veces la palabra “churumbel” para asignar, en el peculiar argot caló, a los niños de esa misma raza gitana. Precisamente existe un pasodoble, de graciosa y genial inspiración, titulado *Churumbelerías. Zambra gitana*, que está inspirado en el juego de los niños gitanos con este tipo de arcaico instrumento. Se indica tras el título que sobre esta poesía se compuso la “Música del ilustre maestro Emilio Cebrián Ruiz”, el que fuera Director de la Banda Municipal de Música de Jaén y amigo fraternal de Federico de Mendizábal. Así pues, sobre esta letra poética se compuso un gracioso pasodoble, verdaderamente airoso y singular, cuya audición produce siempre una especial alegría y un gozoso deleite. El subtítulo de *Zambra gitana* se manifiesta de manera justificada ya que ésta se muestra bien patente, especialmente en la parte central de la composición musical. Cabe indicar que la música hispano-arábiga¹⁸² asume en algunas de sus composiciones un

¹⁸¹ *Sobre lo sublime y Poética*, pág. 121.

¹⁸² Por lo general, la música hispano-arábiga pura rechaza cualquier adscripción o supeditación de ritmo regular. Por tanto, sus Nawbas se desenvuelven libremente en sus sinuosas y onduladas melodías, con más amplio y libre albedrío que aquel que se adopta para el ritmo libre del canto llano del medioevo de Occidente. La música hispano-arábiga proviene, pues, desde la peculiar estética de la música oriental en tanto que desconsidera casi por completo el sistema mensural europeo e incide especialmente en la sinuosa ornamentación del fraseo melismático.

ritmo regular, típico de la música profana occidental. Este ritmo binario, dispuesto sobre compás de 2/4, es el que aquí se muestra aunque, en realidad, su espectro interno, como en la mayoría de las marchas y pasodobles, se muestra claramente sobre el equilibrado ritmo cuaternario.

Esta composición muestra una estructura libre. La disposición interna de los versos es todavía más libre puesto que se alternan los versos de 10, 8, 7, 6, 5 y 4 sílabas. La rima tiende a las consonancias pero existen muchas desinencias libres de rima:

A deciros la buenave ntura
vamos en símbolos rojos
por el rayao de la mano,
y en el mirar de los ojos...
Y después bajo soles de oro,
al confín,
nos marcharemos lejanas
las morenas sultanas gitanas
por el Albaycín.

Churumbeles...
Flor de Hungría...
Faraones de sangre gitana
de la bulería...

Gitaniyos...
Churumbeles...
Corazones errantes de cantos
de sol y claveles...

Sacro Monte
Granaíno...
Con la luz de la zambra gitana
se alumbra el camino...

Y en estrellas
de amargura,
¡en la noche de plata, florece
la buenave ntura!

Los árabes, especialmente durante el esplendor de la cultura hispano-arábica del *Al Ándalus*, recogieron el acerbo instrumental de medio Oriente y de la tradición

La libertad de fraseo de los encantadores melismas de la música hispano-arábica es el directo correlato de la estética arquitectónica en la que las estructuras y hasta la propia forma parecen ser, desde una contemplación abstractiva, un mero soporte, como un necesario medio al servicio del fin esencial de la fastuosa ornamentación.

grecorromana y lo desarrollaron de manera admirable, tanto en su aspecto técnico-mecánico como en sus posibilidades interpretativas.

La cultura hispanoárabe había incorporado y perfeccionado, desde principios del siglo VIII, una extensísima gama de instrumentos. Se trataba de una prodigiosa y variada arquitectura polifónica musical bastante definida como puede apreciarse en las diversas muestras que se adjuntan¹⁸³ en la página siguiente y que los árabes introdujeron paulatina e incesantemente en la península ibérica.

De entre esta considerable variedad cabe señalar especialmente:

INSTRUMENTOS DE VIENTO-MADERA:

SAFICO¹⁸⁴; instrumento de viento que se interpretaba conjuntamente con la KUBA o tipo de pequeño atabal.

KIRIMIA; es un tipo de oboe que los árabes interpretaban sólo en fiestas muy señaladas o como muestra de honor y respeto.

INSTRUMENTOS DE VIENTO-METAL:

AÑAFIL; se trata del directo ascendiente de la trompeta.

¹⁸³ Pertenecientes al *Libro de las Cantigas* de Alfonso X *El Sabio*, con un conjunto de instrumentos que muestran una admirable perfección. En todo caso, piénsese que la pintura gótica no capta la realidad de manera absolutamente fidedigna y “fotográfica”, especialmente en este caso que se trata de pintura miniaturista efectuada sobre el pergamino de un códice. Con todo, si en el gráfico gótico aparece tan clara la imagen de los instrumentos, en la realidad cabe pensar que éstos mostraban un alto grado de perfeccionamiento.

En buena lógica cabe pensar que esta perfección instrumental no la lograron con la inminente antelación a la realización de las pinturas miniaturistas de este códice sino que ya la poseían desde muchos años atrás, especialmente en unas épocas en que el progreso cualitativo (sobre cualquier aspecto cultural) era extremadamente lento y sólo comenzó a acelerarse durante la “modernidad” del siglo XIV.

¹⁸⁴ El conjunto dual de *safico-kuba* de la cultura musical hispano-árabe parece ser el directo antecedente de la *dolçaina-tabalet* que es absolutamente inseparable en el folklore valenciano y que antecede a las procesiones (tanto cívicas como religiosas) en las grandes solemnidades. En distintas zonas vasco-navarras son interpretados ambos instrumentos de manera simultánea por el mismo músico. En Valencia, no obstante, la interpretación de la *dolçaina* alcanza notables niveles de virtuosismo, por lo que el *tabalet* es interpretado por un segundo músico. La *dolçaina* es el directa sucesora, con algunas leves variantes, de la *kirimia* hispano-árabe; es un tipo de arcaico oboe que los árabes interpretaban sólo en memorables ocasiones o en fiestas muy señaladas, siempre como muestra de honor y respeto.

Parece ser la derivación de arcaico *aulos* (que los griegos tomaron, a su vez, de los persas) es un instrumento de doble lengüeta (que pudo bifurcarse con el tiempo en las dos variantes: la culta del *oboe* y la popular de la *dolçaina*). En Valencia únicamente se toca la *dolçaina* en fiestas de especial realce o en contextos de alto honor. Precisamente para la interpretación de la *muixaranga* (especie de arcaica composición sobre la que se suscita una polémica alternativa respecto al himno regional, declarado oficial en la Comunidad). En el caso de la interpretación de la *muixaranga* solamente se emplea la *dolçaina* (desprovista incluso, para este caso, del acostumbrado acompañamiento del *tabalet*).

ALBOQUE; es un instrumento similar a la trompa pero que ofrece mucha resistencia para ser sonado.

KADHIBA o KERMA; tipo de flauta.

XABEBA; tipo de flauta rústica que suele acompañarse con el *DUFF* (especie de pandero).

AXAHIM; un sencillo instrumento de viento.



Figura 2.22. Músicos con diversos Instrumentos. Cantigas de Sancta María de Alfonso X.

INSTRUMENTOS DE CUERDA:

MIZHAR; el directo antecedente de nuestro laúd; era tal su arraigo entre la población hispano-árabe que en muchísimas zonas se delezna el uso de los otros instrumentos similares y que a continuación consideramos.

REHBAD; casi tan apreciado como el propio laúd.

KIREM; instrumento muy similar también al laúd pero con más cuerdas; se apoyaba en el pecho para su interpretación.

KINORA o AUTABA¹⁸⁵; otro tipo de instrumento derivado del MIZAR.

¹⁸⁵ Tanto en los países árabes como en el sur de Italia mantiene invariablemente su disposición periforme u ovalada (cortada longitudinalmente). En España adoptó la forma aplanada para su reverso, de manera similar a la guitarra.

ZANGA o ZANGUÍA; instrumento de muchas cuerdas; se le supone un origen bizantino (o incluso grecorromano)

KITARA o MIURABI; directo antecedente de la guitarra¹⁸⁶ y, junto al MIZAR, uno de los instrumentos “clásicos” de los hispano-árabes.

MIZAFÁ; semejante a la bandurria.

MIZAMIR; parecido al salterio (por tanto, derivado de la arcaica cítara mesopotámica) pero de muy pequeño tamaño que se solía tocar al tiempo que se danzaba.

MIAZAMAR o NEY; de mayor tamaño que el MIZAMIR y, por tanto, más parecido a su directo antecedente, el salterio.

CAMANYA; propiamente nuestro violín. Quizá en un su origen¹⁸⁷ debió ser la misma cosa que el REHBAD¹⁸⁸. Junto a éste (laúd) es el instrumento de mayor jerarquía entre los árabes. En el Magreb, punto de referencia para la afinación¹⁸⁹ de los demás instrumentos, siendo este instrumento, además, el encargado de sostener la línea melódica puramente vocal que entonan los cantantes solistas.

INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN:

SOFAR; un tipo de pandereta.

¹⁸⁶ En el Museo de Arte Romano de Mérida se conserva una estela funeraria datada entre los siglos II-I antes de Cristo; en el centro de ella aparece un bajorrelieve en el que puede verse una pequeña escultura de una niña, Lutatia Lupata, que tañe un instrumento muy parecido en su forma al de la guitarra. Esto no es sorprendente, en todo caso, ni desmitifica el admirable progreso que los hispano-árabes ejercieron sobre los instrumentos ya que, en todo caso, bien sabemos que su ascendencia se remonta a aquel prodigioso avance cultural que se manifestó en Mesopotamia y también en Egipto. De allí irradiaron a Grecia y Roma. Los hispanoárabes, en todo caso sólo propiciaron su esplendente desarrollo técnico-mecánico.

¹⁸⁷ Muy lejano, desde luego, puesto que su mismo nombre “*camán*” y “*gah*”, que significa “instrumento con arco”, es de indudable ascendencia persa.

¹⁸⁸ Cuando el REHBAD comenzó a decaer entre los hispano-árabes, se reemplazó por la CAMANYA por ser éste instrumento de más penetrante sonoridad. Entre los árabes mantiene actualmente su antigua forma de viola mientras que ésta evolucionó en Cremona, desde el siglo XVI, hacia la variante del violín.

La forma de interpretación entre los orientales (apoyado sobre la rodilla, de manera similarmente directa a su misma disposición italiana, “*da braccio*”, durante el primer Renacimiento) difiere de la manera con que es interpretada actualmente en Occidente, entre el cuello-hombro. Este tipo de colocación permite, evidentemente, esos altísimos niveles de virtuosismo...

¹⁸⁹ Sin duda cabe pensar que el hecho de que muchas orquestas sinfónicas afinen directamente sobre el oboe (sin que sobre este caso se puedan aducir fehacientes argumentos acústicos) tiene una causa histórica, según estamos aquí considerando...

TABAL¹⁹⁰; es una especie de tambor provisto de un parche de cuero sobre cuyo reverso se tienden cuerdas (por tanto, el directo antecedente de la caja con timbres...)

KEBAR; es un tambor de mediana dimensión.

En *Las Cantigas* de Alfonso X El Sabio aparecen hasta 51 viñetas o miniaturas representando músicos en actitud de tocar estos mismos instrumentos. Muchos de ellos son absolutamente idénticos a los que se usan actualmente en la región del Magreb. Es muy sorprendente el hecho de que en estas viñetas igual aparecen musulmanes, cristianos y judíos, a veces juntos sobre la misma¹⁹¹ viñeta, tocando estos mismos instrumentos. Todo ello ofrece una clara idea de la gran aceptación con que fueron acogidos en toda la península...

Se hace referencia, al término de este contexto cervantino, del prefijo “al” y a su clara ascendencia arábiga. Además de un extensísimo elenco de palabras provistas con el prefijo “al”, cabe también considerar aquí el enorme conjunto de poblaciones hispanas cuyo nombre presenta el inconfundible prefijo árabe de “al”. Entre los que muestra ese prefijo “al” y el otro prefijo “ben”, son miles los pueblos de España en que, por ellos, se testimonia el longevo asentamiento de la cultura hispano-arábiga sobre el antiguo solar de la vetusta Iberia.

QUIJOTE, II, Lxviii

Después que te hayas dado, pasaremos lo que resta de la noche cantando, yo mi ausencia y tú tu firmeza, dando desde agora principio al ejercicio pastoral que hemos de tener en nuestra aldea.

—Señor —respondió Sancho—, no soy yo religioso para que desde la mitad de mi sueño me levante y me discipline, ni menos me parece que del extremo del dolor de los azotes se pueda pasar al de la música.

La noche tiene un encanto especial, se nos muestra densa de un deleitable misterio y, en su tiempo mágico la música parece que encuentra su más adecuado contexto expresivo. La vida bohemia, dentro de sus representaciones de notable nivel cultural, encuentra en la noche su ideal marco de expresión, precisamente aquella expresión en que la lírica se muestra con palpitante dinamismo, surgiendo con espontánea afabilidad

¹⁹⁰ Justamente mantiene en Valencia el mismo nombre de “*Tabal*” o el diminutivo de “*Tabalet*”.

¹⁹¹ No puede obviarse sobre estos paradigmáticos gráficos el admirable nivel de convivencia que en muchas etapas concilió, sobre el propio suelo hispano, a las tres culturas desde una relativa afabilidad.

entre las tertulias literarias que muchas veces, entre el concurso del generoso vino, se alza hacia la cálida manifestación musical desde la franca confraternidad de los íntimos amigos. Son esas vivencias, bajo el palpito de las estrellas, las que funden en la noche amistades inquebrantables entorno a la poesía, la música, o incluso sobre las diversas consideraciones artísticas o filosóficas. La magia de la noche acoge en su tibio manto maternal esas francas vivencias y las adentra en el más hondo y misterioso sentimiento de la amistad, guareciéndolas en el cofre sagrado de los más deleitables recuerdos, aquellos que jalonan de especial y entrañable significado la propia vida.

Respecto al asunto del rigor excesivo sobre el concepto de la disciplina monástica cabe comentar el del criterio Nietzsche y como éste se ceba, no sin buena parte de razón, en las exageraciones disciplinantes de la vida monástica. Nietzsche opone a esto una voluntad indómita de ser pero desde una acción plena de vigor y no diezmada con aquellas inútiles disciplinas. ¡El cuerpo ya encuentra, ya..., su propia “disciplina” después de una dura jornada dedicada intensamente al trabajo...! Por otra parte, el trabajo, y especialmente aquel que requiere un alto esfuerzo intelectual, precisa una enorme claridad para discernir los conceptos mentales puesto que desde ellos se establece la “quintaesencia” del fenómeno de la comunicación humana. El cerebro y su actividad intelectual precisa y requiere, por ello mismo, un acopio extraordinario de aspectos culturales, para lo cual es necesario un esfuerzo complementario, esfuerzo que requiere disponer plenamente de todas las facultades mentales y físicas, sin que éstas hayan sido diezmadas en fútiles e irracionales penitencias¹⁹²...

Confucio indica claramente la absoluta inutilidad de esos castigos corporales con las siguientes expresiones¹⁹³:

¹⁹² El componente temperamental se manifiesta también en diversos campos de la actividad creativa y, según apreciamos, también evidentemente en el caso de Nietzsche. Pero, dado que su obra alcanza las más profundas y sutiles consideraciones analíticas sobre la estética, el aspecto temperamental se interpola aquí desfavorablemente para el conjunto cualitativo de su obra. Por ello mismo es absolutamente necesario determinar dónde se encuentran estas aisladas interpolaciones mostradas, en algunos casos incluso con altisonante vehemencia, por ejemplo, en aquellos casos en que se refiere al Cristianismo (en lo concerniente a determinadas exageraciones ascéticas de la vida monástica, especialmente en la época primigenia cenobítica)... En parte es justo reconocer que Nietzsche tiene un buen componente de razón... No obstante, también hay que admitir que plantea este asunto desde una consideración analítica un tanto sesgada, limitada y desde una condicionada visión de reducida perspectiva histórica...; por ello mismo conviene acopiar en estos casos una cierta tolerancia por parte del analista de su obra para remontar ciertos argumentos que son fruto, indudablemente, de su peculiar temperamento aliado al propio tiempo con esa visión sesgada sobre ciertas cuestiones, como en el caso (entre tantos otros...) de su obra *Así habló Zaratustra* como especialmente en *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 32.

¹⁹³ Insertadas en *Los cuatro libros clásicos*; traducc. de Oriol Fina Sanglas; Barcelona, Ediciones B, S.A., 1999, pág. 178.

He pasado días enteros sin probar alimento alguno y noches completas sin conciliar el sueño, para entregarme a la meditación, sin obtener de ello provecho alguno. El sueño es mucho más útil.

No cabe descartar el hecho de que alguna vez, pero de manera muy esporádica, pueda pasarse alguna velada entre buenos amigos en ocupaciones de considerable interés intelectual, cultura, científico o artístico. En alguna accidental ocasión puede girar la velada en torno a comentarios críticos de alguna cuestión filosófica, de poesía o de selecta música, o meramente estableciendo una tertulia entre personas de grata confianza y del mismo nivel cultural. Otra cosa supone perder el tiempo y, lo que es peor, restarlo al necesario descanso, aquel que precisamente nos faculta para acometer con dinámica energía la inminente jornada.

[...] en el tiempo que falta de aquí al día, daré rienda a mis pensamientos, y los desfogaré en un madrigalete, que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en la memoria. [...]

Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque [...] al son de sus mismos suspiros, cantó de esta suerte:

—Amor, cuando yo pienso
en el mal que me das, terrible y fuerte,
voy corriendo a la muerte,
pensando así acabar mi mal inmenso;

Antes de pasar a considerar la expresión “madrigalete”, que desarrollamos con manifiesta extensión, conviene considerar la indicación “compuse en la memoria”.

Obviamente se puede “componer en la memoria” todo tipo de creatividad artística, (e incluso, también, filosófica, científica y técnica). No obstante, lo suyo y lo pertinente es que en todo caso se disponga y acopie la inestimable ayuda del soporte material gráfico (modernamente transferido a los maravillosos recursos informáticos del ordenador). Sin la ayuda del correspondiente soporte gráfico “componer en la memoria” rara vez puede establecerse la obra en la mente con la absoluta fijación de todos los detalles, salvo excepcionales casos como el de J.S. Bach, el de W.A. Mozart y pocos más... Salvo esos excepcionales casos, ese “componer en la memoria” sólo puede considerarse como la reducción a los elementos más esenciales, con la consecuente desconsideración de todo un enorme bagaje de elementos de orden secundario que son también muy importantes para la adecuada significación caracterológica de la correspondiente obra.

Aparece aquí el término léxico “madrigalete” que, obviamente, aun desde su expresión diminutiva, cabe reconocer en ella la clara referencia al madrigal¹⁹⁴ renacentista.

La esencial característica estética del madrigal es precisamente la abierta expresividad, henchida de vehementes anhelos, de emotiva tristeza y también, en muchas ocasiones, de intensa y profunda melancolía. La poesía y la música aparecen generalmente hermanadas en el mismo y amplio plano fenomenológico de la comunicación. Por ello mismo, el madrigal es una forma mixta en que música y poesía se presentan, a menudo, íntimamente fundidas, en perfecta simbiosis de expresividad lírica, generalmente en el carácter triste, apesadumbrado y nostálgico, en un plano en que la vehemencia amorosa se debate entre el ardor pasional y el decaimiento del ánimo.

La manifiesta expresividad se anhelaba desde varios siglos en la creatividad poética y musical, constantemente fundidas en una misma obra. De hecho, incluso en el canto llano¹⁹⁵ se mostraba ya el anhelo por alcanzar esa notoria expresividad de neta tendencia lírica.

LA MÚSICA EN LA “MODERNIDAD” DEL SIGLO XIV

El anhelo por la expresividad, tanto en la poesía como en la música y, cuanto más, en su simbiótica fusión, cabe buscarla en los albores del Renacimiento, precisamente en la “modernidad” del siglo XIV. Este siglo XIV supone, efectivamente, la transformación de la *Ars Antiqua* en la *Ars Nova*. No obstante, en todo caso se trata de un paso gradual que se fue desarrollado paulatinamente.

Los compositores escuchan ahora, en esta “modernidad” del siglo XIV, el consejo interior de su propia sensibilidad en vez de seguir juzgando las materias artísticas de una manera abstracta y puramente dogmática (como se había hecho hasta entonces, imbuido por unas confusas normas y unas arcaicas teorías). Como consecuencia de ello brotó un

¹⁹⁴ La potenciaron en Italia, especialmente, Petrarca, Sannazaro, Bembo y Ariosto; pasó a España posteriormente y se desarrolla entre los siglos XV al XVII adquiriendo la forma métrica de la silva.

¹⁹⁵ Preferimos denominarlo *canto llano* en evitación del término equívoco y generalizador de *gregoriano* puesto que, por fortuna, aquella “globalización” drástica y uniforme por la que el gregoriano se impuso en los siglos XI-XII sobre todas las otras variantes (especialmente sobre la ambrosiana y visigótica, puesto que la galicana tenía una enorme afinidad con la gregoriana), no supuso ciertamente la eliminación de una notable cantidad de muestras de la bellísima liturgia visigótica a cuyo repertorio acuden estos coros constantemente.

nuevo arte poético y musical más flexible, más vigoroso y más dinámico. en una palabra, más “humanista”.

A aquella anterior concepción estética puramente especulativa y ceñida a forzados simbolismos y a extraños conceptos sucede ahora un dinámico realismo, todavía idealizado pero desde una decidida y libre pretensión de expresividad henchida de humanismo.

EL ARS NOVA. ASPECTOS ESTÉTICOS MUSICALES

Las nuevas e importantes tendencias y directrices estéticas que van a informar el *Ars Nova* son en la música el fiel reflejo de la impronta dinámica que se manifestará en todas las esferas de la cultura y desde las que se generará inminentemente la esplendorosa eclosión del Renacimiento.

Es muy significativo para el aspecto estético humanizante de esta corriente estética el uso simultáneo (sobre una misma composición) del latín y, al propio tiempo, de manera simultánea, del francés.

Junto a las obras religiosas se potencia también el *Motete*. En realidad se trata de una forma que se pliega indistintamente (según el contenido literario) al género religioso o al profano; más aún, muchas veces conlleva simultáneamente, desde este alarde de eclosión de libertad, textos religiosos y profanos sobre el latín y, al propio tiempo, sobre las respectivas lenguas vernáculas.

No obstante, se atiende después a una separación de caracteres y así el Motete dispone únicamente el estilo religioso mientras que el Madrigal (técnicamente idéntico al Motete) acoge el estilo profano (que también se muestra sobre las formas análogas de la *Balada*, *Caccia*, *Lays*, y *Virelays*). Todas estas piezas se componen al principio sobre tres voces y posteriormente también a cuatro; pero lo verdaderamente singular sobre ellas es que en muchos casos acogen un acompañamiento instrumental que no sólo sostiene las voces del coro sino que realiza una función melódica dialogante en alternancia con ellas y en paridad de importancia.

Son dignas de destacar las composiciones de esta época que figuran en el *Roman de Fauvel* así como también el *Codice Squarcialupi* y el *Lucidarium* italianos, todas ellas con abundantes muestras de ambos géneros, religioso y profano. Asimismo, el *Llibre Vermell*, conservado en el Monasterio de Montserrat, contiene también abundantes muestras de esta época.

Para la música va a ser de trascendental importancia toda esta dimensión de modernidad que acopia el *Ars Nova* desde este siglo XIV, especialmente por la:

- ❖ Revigorización del ritmo en superación de aquel conjunto de ambigüedades que regían anteriormente tanto para la poética literaria como, derivadamente, para la música.
- ❖ Integración paulatina de toda una floración de formas populares que van a adoptar la gran herencia escriturística aportada por las formas típicamente religiosas.
- ❖ Esplendente desarrollo de las diversas especies del contrapunto imitativo.
- ❖ Progresiva estabilización de los diversos elementos formales y de los parámetros estructurales.
- ❖ Anhelo palpitante por conferir a la obra el componente sensible de la expresividad.
- ❖ Reintegración instrumental que, en el primer momento se reduce a un mero reforzamiento de las voces pero que prontamente comienza a situarse en un plano paritario asumiendo, como las propias voces del coro, su misma función expresiva y dialogante.
- ❖ La reincorporación de todos estos elementos supone para la música la readopción de todos aquellos elementos complexivos que confirieron una gran estabilidad a la música helénica.

Ciertamente es sólo a partir de este inminente alumbramiento del Renacimiento cuando se dan las condiciones necesarias para la variedad, la estabilidad y el esplendor de los distintos géneros y formas musicales de manera similar a la época de la Grecia clásica, significadas también en aquella arcaica época por:

- ❑ La libérrima manifestación del artista, sin supeditación a rígidos condicionantes creativos de índole dogmático¹⁹⁶ o religioso.
- ❑ La pluralidad de estilos y de formas y libre opción temática para su respectiva adopción¹⁹⁷ artística.

¹⁹⁶ Que se mostraba desde aquella pluralidad cultural de la Grecia clásica. Únicamente se posibilitan ahora por esta formidable transformación desde la modernidad de este siglo XIV sobre los aspectos económicos, filosóficos, sociales y políticos que, en cierto modo, asemeja esta sociedad con la arcaica sociedad helénica... (precisamente desde aquella abierta pluralidad que ésta mostraba desde la dualidad contrapuesta de aquellos dos componentes: creencia religiosa<—>cultura laica, directamente correspondiente con la del mito<—>filosofía...).

- ❑ El sistemático desarrollo, progresivamente cualitativo¹⁹⁸, de los propios recursos escriturísticos y estructurales.
- ❑ Diversidad de medios interpretativos en las distintas partes vocales e instrumentales.
- ❑ Versátil integración de todos estos medios, desde el plano solístico (vocal o instrumental) hasta alcanzar la vasta variedad del drama teatral.

En el ámbito musical Palestrina tuvo el mérito inmenso de alcanzar los ideales expresivos largamente perseguidos desde en propio principio de la *Ars Nova*¹⁹⁹ y logra sobre una disposición formal idéntica a la de aquellos maestros, sobre el mismo motete. Precisamente enlaza con la tradición legada a éstos en cuanto a la doble vertiente de su versátil composición: la religiosa (mediante los motetes y especialmente las misas) y la profana (cultivando el madrigal²⁰⁰ desde un lirismo delicado y preciosista). Comparado con los madrigalistas contemporáneos suyos (e incluso algunos de sus sucesores) muestra Palestrina un aspecto ciertamente un tanto arcaico pero, no obstante presenta, superpuestamente, estas tres netas características:

¹⁹⁷ Criticada, no obstante, por Nietzsche posteriormente (en *El nacimiento de la tragedia*, ob cit., págs. 214-15) cuando indica que:

Eurípides cuenta entre sus méritos, el haber hecho adelgazar el arte trágico mediante una cura de agua y el haber reducido su peso, eso es algo que se aplica sobre todo a las figuras de los héroes: en lo esencial, lo que el espectador veía y oía en el escenario euripídeo era su propio doble, envuelto, eso sí, en el ropaje de gala de la retórica. La idealidad se ha replegado a la palabra y ha huido del pensamiento.

¹⁹⁸ Cuando se da ese “sistemático desarrollo” se manifiesta en consecuencia una “progresión cualitativa” constante, evidente en tan sólo dos o tres generaciones. Efectivamente, esa progresión es netamente constatable en la producción operística entre Lully—Purcell—Händel o, de la misma manera, entre Haydn—Mozart—Beethoven, al igual que se manifestó también en Grecia desde la sucesión de Esquilo—Sófocles—Eurípides en la respectiva producción de las tragedias.

¹⁹⁹ Vislumbrados por Philippe de Vitry y Guillaume de Machaud pero, muy especialmente por Josquin des Prés y sus discípulos.

²⁰⁰ En la interpretación madrigalista (que es, desde su estilo profano, el correlato directo del motete religioso) se manifiesta una apreciable variedad, tanto en orden a la alternancia de solista-coro como desde el hecho de que el coro profano (de las diversas capillas reales o de la nobleza) admite las voces femeninas (en superación de aquel desfasado recato por el que se prohibían estas voces femeninas en el coro catedralicio).

El coro madrigalista es el germen de la futura ópera (imagen directa, a su vez, de la tragedia griega) que se va a reinstaurar desde mediados del siglo XVI. La participación de las voces femeninas, tanto en constantes acciones solistas como integradas en el coro, va a ser de fundamental importancia para el magnificante desarrollo del renacido drama teatral.

De hecho, sobre el presbiterio de algunas catedrales y de singulares basílicas también se manifestaba una especie de representación teatral pero sobre estos rígidos aspectos:

- Ceñidas siempre, indefectiblemente, a la temática religiosa.
- Desprovistas de cualquier tipo de acompañamiento instrumental.
- Con exclusión absoluta de las voces femeninas.

- ◆ Su línea melodía es bellísima y de una extraordinaria perfección; en todo caso, siempre muestra un sugestivo interés.
- ◆ Su forma es sólida y equilibrada.
- ◆ El tejido polifónico es siempre transparente²⁰¹ de manera que el texto es claro²⁰² y admirablemente diáfano en la mayoría de los casos.

Francisco Guerrero es en España el directo correlato de P.L. Palestrina en Italia en cuanto a la ambivalencia en el cultivo del motete y del madrigal. En el motete religioso su música irradia una extraordinaria dulzura y una profunda y elevada religiosidad. Sobre ella se connota un sublime sentimiento divino que, aunque parte estrictamente de la incuestionable confesionalidad católica, parece remontarse, en definitiva, sobre cualquier tipo de divergencia dogmática para elevarse a un nivel superior, supremo, de serena espiritualidad. Lo mismo que en Lope de Vega, se dan también en F. Guerrero dos etapas de clara diferencia en la índole moral. En consecuencia, como efecto coherente de esa segunda etapa religiosa, toda su extensa producción fue destinada al culto divino y a la mayor gloria de Dios; por esta misma razón se negó siempre a autorizar la impresión y publicación de las composiciones escritas en el período anterior²⁰³ sobre texto profano si antes no se adaptaba y transformaba aquél en una nueva versión dispuesta sobre texto sacro; por ello mismo aparecen un grupo de obras religiosas (por tanto, de texto posterior) con la misma música también,

²⁰¹ Efectivamente es muy dado a la composición para coro simple a cuatro voces aunque también compuso muchas obras para cinco y seis voces.

El doble coro, sin constituir para Palestrina una excepcionalidad, no es un recurso compositivo tan usado como el coro a cuatro voces. Como ejemplo cabe citar que, de sus 93 misas, 39 de ellas son a cuatro voces; 28 son a cinco voces; 21 a seis voces y únicamente 5 misas están compuestas para ocho voces (esto es, el doble coro).

²⁰² Confiado en sus poderosos recursos para la creación musical aceptó el tremendo reto de componer la famosa *Missa Papae Marcelli*, (de 1567) precisamente sobre un coro a seis voces (sopranos, contraltos, tenores 1º y 2º y bajos 1º y 2º). Parece ser que el propio futuro de la polifonía dependía de que el texto fuera siempre perfectamente perceptible en esta obra, cosa que Palestrina logró admirablemente.

Efectivamente, parece ser que la curia romana pretendía poner freno al progreso de la polifonía, alegando (en aquellos tiempos tan convulsivos entre la Reforma protestante de Lutero y la reacción de la Contrarreforma) que las “modernas” composiciones eran perniciosas para el culto, especialmente porque perjudicaban ostensiblemente el texto litúrgico.

²⁰³ Muchas de estas obras se debían a una etapa de relativa madurez puesto que Francisco Guerrero nació en 1528 y parece ser que muchos de los textos profanos que empleó para sus composiciones se debían a la genial pluma de Lope de Vega, que nació en 1562.

ambivalentemente, en texto profano con el mismo título²⁰⁴ aunque modificándolo desde *Canciones y Villanescas* al nuevo de *Canciones y Villanescas Espirituales*.

QUIJOTE, II, Lxix

Mirábala también don Quijote, y, aunque el temor le tenía suspensos los sentidos, no dejó de reírse de ver la figura de Sancho. Comenzó, en esto, a salir, al parecer, debajo del túmulo un son sumiso y agradable de flautas, que, por no ser impedido de alguna humana voz, porque en aquel sitio el mismo silencio guardaba silencio a sí mismo, se mostraba blando y amoroso. Luego hizo de sí improvisada muestra, junto a la almohada del, al parecer, cadáver, un hermoso mancebo vestido a lo romano, que al son de un arpa, que él mismo tocaba, cantó con suavísima y clara voz estas dos estancias:

En tanto que en sí vuelve Altisidora,
muerta por la crueldad de don Quijote,
y en tanto que en la corte encantadora
se vistieren las damas de picote,
y en tanto que a sus dueñas mi señora
vistiere de bayeta y de anascote,
cantaré su belleza y su desgracia,
con mejor plectro que el cantor de Tracia.

Aparece aquí una notable profusión de sutiles expresiones referidas a la música que, dado su intenso grado de significación, conviene enunciarlas de manera diferenciada para comentarlas seguidamente:

- A. son sumiso y agradable de flautas [...] blando y amoroso.
- B. el mismo silencio guardaba silencio a sí mismo.
- C. son de un arpa.
- D. suavísima clara voz
- E. cantaré su belleza.
- F. con mejor plectro que el cantor de Tracia.

A continuación pasamos a comentar cada uno de estos apartados estableciendo sobre ellos las pertinentes consideraciones:

²⁰⁴ Dentro de la reconversión de las obras desde el texto profano al religioso (que se efectúa con admirable acierto, sin variar en absoluto la música antecedente) cabe destacar especialmente el motete con título original profano:

Prado verde y florido,
fuente clara

que, para el texto religioso, se trueca por la expresión sacra, eucarística:

Pan divino y gracioso,
sacrosanto

A. En verdad, con la expresión “son sumiso y agradable de flautas [...] blando y amoroso”, Cervantes define con bastante acierto las características estéticas del sonido de la flauta; pero, en todo caso, se encuentra también con el inevitable problema de la hermenéutica para definir, con relativa aproximación, las características de cada sonido.

La dimensión fenomenológica e inmaterial de la música aboca siempre, de manera ineludible, tanto al teórico, al analista, al crítico e incluso al director²⁰⁵ de la orquesta y del coro, a un constate problema hermenéutico. La naturaleza etérea e inmaterial del sonido obliga a referirse a los distintos aspectos de su representación fenomenológica desde el acopio constante de las diversas analogías. Por ello mismo la manifestación oral, teórica, de cualquier aspecto musical aboca siempre a un plano de expresión figurativa, constantemente recurrente hacia la metáfora, el símil, la alegoría, la comparación, etc.

Sobre este asunto del problema hermenéutico se debe extremar el cuidado porque estos recursos metafóricos, aun estando muy bien meditados para su adecuado contexto, siempre resultan un tanto forzados y artificiosos por su enorme distancia analógica; por ello, las expresiones de dulce, áspero, suave, fundir, empastar, aterciopelado, álgido, ígneo, clímax, etc., etc., son siempre un tanto aventuradas, especialmente al ser dirigidas de manera simultánea para tan distintas subjetividades y tan distintos niveles del ámbito cultural. El problema aumenta sobremanera cuanto más numeroso es el grupo al que van referidas estas alocuciones metafóricas; y nada digamos cuando se recurre a estas expresiones con manifiesta ligereza, sin un antecedente razonamiento...

El teórico, el analista, el director, etc., deben también considerar muy a fondo, por otra parte, que muchas palabras, desde su origen grecolatino, han experimentado una notable desviación semántica, esto es, ha variado mucho su significado; de hecho, en muchos casos ha sido mucho más acusada la variación sobre el significado que aquel que ha sufrido el propio significante (especialmente desde la correspondiente desmembración románica). Además, unas mismas palabras, según se empleen en un contexto cultural concreto (de la filosofía, lingüística, jurisprudencia, etc.) adquieren derivadamente distintos matices, cuando no, incluso significados muy diferenciados.

²⁰⁵ Además, en los directores de conjuntos instrumentales o corales aparece siempre aquella consabida obligación por la expresión lacónica, obligados como están a la economía de tiempo en las respectivas concertaciones.

B. “El mismo silencio guardaba silencio a sí mismo”. Es ésta una notoria hipérbole aunque, en todo caso, empleada con admirable sentido de la oportunidad. En todo caso se remarca con ello el valor del silencio, especialmente como condición indispensable para la adecuada audición del concierto musical y, en un nivel más sutil y estético, como valiosísimo e indispensable recurso de contraste dentro del discurso diacrónico de la obra musical.

C. El “son de un arpa”. Las características del arpa son marcadamente peculiares. En principio lo más sobresaliente en ella es su significada peculiaridad, tanto por la manera con la que se pulsan las cuerdas como por el tipo de sonoridad. El arpa, precisamente por sus genuinas características, un instrumento polivalente, tanto para la interpretación de piezas para ella sola, par integrarse con excelentes resultados en la orquesta o, como en este caso, para conferir el pertinente acompañamiento a la voz humana. Pero sus características son también muy aptas (tal vez más idóneas en muchos casos que el propio piano) para conferir el correspondiente acompañamiento a instrumentos de dulce y flexible sonoridad, como la flauta, el oboe, el violín. Los modernos pianos, contruidos desde una asombrosa técnica mecánica, son también, obviamente, un óptimo medio para el acompañamiento de los instrumentos solistas (violín, violoncello, oboe, clarinete, trompeta, etc.) pero las características específicas del arpa conceden, incluso en la modernidad, aspectos muy adecuados para el consorcio con la flauta.

D. La expresión “suavísima clara voz” ya ha encontrado anteriormente su adecuado comentario en casos de similar significado inherente a la voz humana.

E. Con la indicación “cantaré su belleza” se recurre a aquella elevación del concepto mediante la sustitución de “cantar” como equivalencia lírica y poética de prosaicos términos como “decir”, “hablar”, “enunciar”, o de otros más elegantes como “expresar”, “declamar”, “proclamar”...

F. Destaca aquí la expresión comparativa “con mejor plectro que el cantor de Tracia”. Probablemente se haga con ello referencia a la figura mítica del dios griego Apolo o bien a Orfeo. En todo caso, es una patente hipérbole la expresión “con mejor plectro” que aquí se emplea, sugiriendo que supera a los propios dioses, para indicar la

proverbial habilidad interpretativa de este personaje provisto de la correspondiente arpa. Es también una contradicción el empleo de la palabra “plectro” ya que, generalmente, el arpa se suele interpretar sin el acopio de este tipo de púa, directamente con los dedos.

QUIJOTE, II, Lxx

Estando en estas pláticas, entró el músico, cantor y poeta que había cantado las dos ya referidas estancias, el cual, haciendo una gran reverencia a don Quijote, dijo:

—Vuestra merced, señor caballero, me cuente y tenga en el número de sus mayores servidores, porque ha muchos días que le soy muy aficionado, así por su fama como por sus hazañas.

Don Quijote le respondió:

—Vuesa merced me diga quién es, porque mi cortesía responda a sus merecimientos.

El mozo respondió que era el músico y panegírico de la noche de antes.

—Por cierto —replicó don Quijote—, que vuestra merced tiene estremada voz; pero lo que cantó no me parece que fue muy a propósito; porque ¿qué tiene que ver las estancias de Garcilaso con la muerte desta señora?

—No se maraville vuestra merced de eso —respondió el músico—, que ya entre los intonsos poetas de nuestra edad se usa que cada uno escriba como quisiere, y hurte de quien quisiere, venga o no venga a pelo de su intento, y ya no hay necesidad que canten o escriban que no se atribuya a licencia poética.

Aparece aquí, una vez más, el intenso sentido crítico de Cervantes, aunque manifestado por boca del músico. Con la expresión de “intonsos poetas” se hace referencia metafórica a la inmadurez o falta de capacidad para la creación poética. La partícula “intonsos” se nos antoja que ha sido introducida aquí por Cervantes de manera jocosa, un tanto burlona. En todo caso esta expresión tendría aquí, probablemente, un claro matiz irónico y sarcástico puesto que con ella se define la acción atrevida de determinados individuos que acometen la creatividad sobre actividades artísticas para las que no están adecuadamente capacitados o, cuanto menos, no muestran sobre ellas la necesaria madurez y la acreditada pericia. También puede considerarse como la expresión de un problema que, por lo visto, siempre ha existido pero que modernamente ha adquirido desproporcionados y alarmantes niveles. El cuanto a la base desde la que parte este recurso metafórico cabe indicar que se refiere a la “tonsura”, esto es, a aquel afeitado que se efectuaba en la coronilla de los que, consagrados a la vida religiosa, recibían las órdenes del diaconado, esto es, el grado antecedente al de presbítero o sacerdote.

La referencia a un literato bastante anterior a la propia época de Cervantes nos aboca a considerar aquella queja que expresa la siguiente frase²⁰⁶, al indicar que el público “sólo quiere lo que se fabricaba hace cien años”. En cierto modo viene cierto fundada sobre la necesidad psíquica que la persona precisa de escuchar varias veces una obra para llegar a conocerla y, como consecuencia de ello, a estimarla en función de su relativo grado de calidad.

Cabe pensar que la voluntad se acomoda en cierta manera a lo que tiene a su entorno y desarrolla sobre ello una relativa estima mientras que, por otro lado, la facultad intelectual conceptual recurre en favor de la facultad intelectual sensible e intenta, por ello mismo, comprender aquello que ha motivado el agrado de dicha intelección sensible. Por ello mismo se tiende a rechazar todo aquello que, por cualquier motivo, no es amable.

Hay que entender que la expresión de Honegger es, en este caso, excesivamente genérica ya que, cuando una obra está sustentada desde unos valores firmes y ha habido un relativo acierto en arbitrar sobre ellos unos acertados componentes, no tarda mucho en hacerse popular entre el amplio sector del público; este es el caso de multitud de óperas (*La traviata*, *La bohème*, etc.) y de muchas obras sinfónicas (*Concierto N° 2 para Piano y Orquesta* de S. Rachmaninov, *Petrouchka* de I. Strawinsky, *Carmina Burana* de C. Orff, *El amor brujo* de M. de Falla, *Concierto de Aranjuez*²⁰⁷ de J. Rodrigo, etc.) que lograron una inmensa popularidad al poco tiempo de su estreno.

También hay que atender al hecho de que buena parte de la composición producida en el siglo XX (especialmente en su segunda mitad) no ha contribuido en absoluto a impeler la afluencia del público hacia las salas de concierto.

Es cierto que buena parte de culpa no queda más remedio que cargarla a la veleidosa probatura y a la irresponsable rebeldía contestataria pero también hay que pensar que quizá el arte había sido alzado anteriormente a una altura insuperable en sus recursos expresivos, o tal vez sea que se ha llegado a un agotamiento de toda aquella capacidad de feliz y ubérrima inventiva. Por todo ello sigue indicando Honegger²⁰⁸ lo siguiente:

²⁰⁶ Indicado por Arthur Honegger en su ob.cit., *Yo soy compositor*, pág. 18.

²⁰⁷ Así fue conceptuada esta partitura desde un principio sin que se modificara su nombre por el de “*Concierto para Guitarra y Orquesta*” en la edición de 1957.

²⁰⁸ En su ob. cit., pág. 24.

La parte “snob” del público exige exageraciones, a fin de quedar bien convencido de la novedad de la obra. La confusión entre la audacia y la torpeza es [por ello] constante. “A usted no le gusta esta obra”, nos dicen maliciosamente. “Sí... son cosas chocantes: para comprenderlas es necesario haberlas estudiado”. “No, señora, las comprendo demasiado bien, por eso veo que son un mamarracho. La deformidad exterior esconde la ausencia de verdadero ingenio, de [la] verdadera audacia.

Cuanto más coherente ha sido la creación artística, tanto más se presta, (en esa misma medida proporcional), al más profundo examen analítico. A su vez, este mismo examen analítico facilita enormemente la directa confluencia con el propio pensamiento del autor y, en consecuencia, contribuye a su progresiva estima. Precisamente por ello, en un sentido inverso, la “deformidad exterior” manifestada desde un conjunto de garabatos es inconsistente para mantener la solidez formal-estructural de una equilibrada “arquitectura” musical. Por ello mismo, todo ese conjunto de “mamarrachos” no son capaces de aguantar grandes extensiones en el orden literario ni vastas proporciones sinfónicas ni graduadas alturas de densas superposiciones organológicas. En todo caso, el hecho de ceder ante “el público que exige exageraciones” supone arriesgar la dimensión cualitativa de la propia obra.

Son muchos los que deducen que, si el arte implica libertad... ¿qué mayor muestra de libertad que realizar un arte contestatario y provocativo...? Como resultado de esos incoherentes postulados aparecen inevitablemente las mamarrachadas. Pero aquí contestan los *snob* que las defienden a ultranza diciendo que, en todo caso, se deben a la acción de alguien que tiene un incuestionable oficio técnico... En este caso lo que se valora, lo que “se paga” es la firma del autor de la mamarrachada... Como vemos, se inicia aquí una espiral de lo absurdo, desde un progresivo ensanchamiento cónico, que puede llegar a una amplitud de ilimitada desorientación...

Muchos sectores vanguardistas piensan, por lo visto, que el concepto de libertad supone hacer lo que a uno le venga en gana cuando, en realidad, el correcto concepto de libertad supone la posibilidad de poder optar por lo más conveniente. Aunque, llegados a este punto es posible que muchos de ellos ni osaran preguntarse QUÉ es lo más conveniente y PARA QUÉ hay que encauzar su correspondiente seguimiento. Basta leer sólo unas páginas de los llamados “*best seller*” u oír algunas de las cacofonías musicales para deducir bien pronto que muchos de ellos no sólo no tienen claros los planteamientos ontológicos básicos sino tampoco, por supuesto, la íntima correlación

ético-estética²⁰⁹ que rige de manera lógica y natural en el arte y, por supuesto también, para todos los órdenes de la vida.

Parece existir mucha relación entre los cantos de sirena y esa especie de endeble convencionalismo que aúna, desde un superficial e irresponsable consenso, a determinados sectores vanguardistas, literarios y musicales, con otros de la plástica, afines todos ellos a esa especie de manía subversiva. Todos estos grupos coinciden en autodenominarse “progresistas”, lo que conlleva también la soberbia pretensión de creerse con derecho a instalarse en una cota de supuesto mayor nivel intelectual (por el mero hecho de declararse “rebelde” y “contestatario”).

Quizá no falta ya mucho para que se serene el ambiente y comience entonces a imperar el sentido común. Quizá entonces se pueda comprender que el verdadero sentido del progreso no estriba en romper radicalmente con la herencia legada por la tradición sino más bien, precisamente al contrario, consiste en reconsiderar y reaprovechar, desde lo más inmediato hasta incluso lo más pretérito de las épocas anteriores para depurarlo, completarlo y, en todo caso, superarlo por la comprometida vía del perfeccionamiento.

Mientras tanto conviene pensar que si la herencia (progresiva y constantemente mejorada) de varios siglos, fruto de tantísimos esfuerzos y tantas etapas de corrección y superación, se pretende erradicar radicalmente... En todo caso, ¿qué crédito, qué tipo de aval cabe suponer en determinados vanguardismos que pretenden no ya sólo centrarse reductivamente sobre sí mismos, sin ningún tipo de referencia anterior, sino incluso establecer un punto de arranque creativo desde su propia generación, como si no hubiera existido algún tipo de creatividad antecedente...?

²⁰⁹ En la primera mitad del pasado siglo XX el filósofo y matemático británico Alfred North Whitehead indicó lo siguiente:

Toda la filosofía de Occidente no es más que un conjunto de pies de página con respecto a la filosofía de Platón. (en la *Introducción* de Pedro Donoso, con la correspondiente traducción de Patricio Azcárate a la *República* de Platón, ob.cit., pág. 5).

Se trata, indudablemente, de una afirmación hiperbólica pero, en cualquier caso el conocimiento de la obra de Platón nos parece substancialmente básico para quien anhela una sólida formación filosófica. En todo caso, se nos antoja excesivamente profundo este autor para ser asumido por mentes tan superficiales que basan su proyección desde el frontal rechazo a la herencia cultural. Si desde su desbocado progresismo ya les cuesta entender la vinculación entre ética-estética, entre la belleza-bondad y entre lo bueno y lo conveniente..., ¿Cómo es posible que entiendan a Platón cuando (en *La República*, ob. cit., pág. 235) pregunta: “¿Crees, en efecto, que sea ventajoso poseer algo, sea lo que sea, si no es bueno, o conocer todas las cosas a excepción de lo bello y de lo bueno?” Obviamente, si no entienden esto (cosa más que probable...) estará de más indicarles que, en criterio de Platón, la justicia, la belleza y la bondad no son sino valores intermedios, aunque virtudes superiores sobre las que todavía se alza el valor supremo del bien (*La República*, ob. cit., pág. 248).

Nadie que posea las facultades intelectivas en perfecto equilibrio y mucho menos aquellos que hayan adquirido una formación académica superior puede oponerse al natural progreso en tanto que es un hecho consubstancial a la propia intelección humana. En cambio, el vértigo irrefrenable por la novedad sí que puede constituirse en un auténtico problema y una enorme traba para el verdadero e integral progreso puesto que la precipitación y la impericia en nada contribuyen a la serena y profunda reflexión que debe guiar constantemente todo tipo de acción creativa²¹⁰, especialmente en el planteamiento genético de la obra y particularmente cuando se acomete el difícil reto de superar (o, cuanto menos, igualar) el nivel cualitativo precedente. La aspiración por el progreso es legítima y hasta necesaria, pero esta idea de progreso puede deslegitimarse en función del equivocado camino que para ello se emprenda de manera obcecada y reduccionista.

Es innoble e inicuo doblegarse a satisfacer el manipulado o pervertido gusto de la masa y ceder torpemente ante la inercia de un arte contestatario, desgastado, anodino y agostado desde la asfixia de su propia incoherencia.

Aunque la postura profética de interpelar las conciencias siempre resultará dura e ingrata, no debe el artista renunciar a ella, so pena de desorientarse también él y perder en el bosque de la confusión hasta el más tenue destello que propaga e irradia el luminoso faro de la tradición ético-estética.

No es lícito para el artista que, desde un mal entendido democratismo, contribuya con el político *snoob* a que se dé al pueblo el “circo” incoherente y trasnochado de una música que ni siquiera cumple la prosaica función del pasatiempo. No es legítimo condescender con lo que se ha trocado en chabacana simpleza de la novedad como valor único y escuálido. Desde esta veleidosa e inestable posición estética se genera la crispación y el aburrimiento, embadurnados con la pintura de la modernidad. Incluso no es lícito satisfacer a la propia mayoría rebelada en forma de masa, sino que más bien tiene el arte que afrontar la arriesgada tarea, (cada vez más ardua), de reeducarla en la medida de su competencia puesto que..., si la mayoría se ha desbocado frenéticamente hacia una dirección desorbitada y, por ello mismo persiste en demandar lo pernicioso... ¿es justo y lícito ofrecérselo, sólo por el hecho de ser mayoría...?

²¹⁰ Parece ser que todo ello les suena a academicismo normático y trasnochado sobre el que, naturalmente, su “portentoso genio” contestatario está muy por encima... Precisamente por todo esto conviene recordarles (cuantas veces haga falta...) que las esplendentes catedrales góticas, los maravillosos cuadros y esculturas y las portentosas sinfonías se crearon precisamente desde aquella humildad que recurría básicamente a los auspicios de la norma equilibrada y a la relación coherente de la *texné-arxé*.

Una cosa es que se tenga clara conciencia de la existencia de esta área neutra entre belleza-fealdad y otra muy distinta es que se establezca sobre ella un aprovechamiento ramplón y cicatero a base de pensar que “ya que no puede establecerse con estricto criterio la exacta delimitación entre lo bello—feo, entonces es legítimo un libérrimo avance sobre el terreno de la manifiestamente “feo”, especialmente si ello contribuye acrecentar los dictámenes y parámetros de contestación, rompimiento, provocación, rebeldía y todas esas otras zarandajas de esa misma índole que preconiza la ilegítimamente autodenominada modernidad... El problema añadido es que para la ética, en un sentido estricto, rige también el mismo tipo de problema y se manifiesta desde esos mismos componentes de contestación, rebeldía, etc. La ética, efectivamente, parece afectarse de esa vorágine de irresponsabilidad que dicta su tiránica y despótica ley sobre la estética.

Constantemente estamos insistiendo en que, desde un nivel superior, se establece no ya como un abrazo amoroso, sino incluso como una fusión simbiótica entre los valores de sabiduría—bondad—belleza. Tanto es así que no es posible, desde una cobarde o irresponsable relajación, permitir o, (peor aún) contribuir al deterioro de uno de estos tres componentes sin que, automáticamente, se manifieste un ostensible detrimento sobre los otros dos. En todo caso, no tratamos de establecer aquí, en ningún modo, un dictamen maniqueísta, esto es, el derecho a juzgar la posición de cada cual y situarlo directamente en uno de los dos extremos. Sabemos ciertamente que entre las personas no se da lo positivo y lo negativo de manera absoluta. En todo caso, lo que sí pretendemos manifestar y reafirmar es el hecho de que aquellos valores, sabiduría—bondad—belleza, se correlacionan y establecen una intersección común sobre la idea suprema del bien²¹¹. Esta intersección es un área en la que se acrisolan y simbiotizan estos tres valores; por tanto, lo que afecta peyorativamente a uno de ellos, atañe también a los otros dos de manera absolutamente inevitable.

²¹¹ Sobre aquel gráfico (dispuesto anteriormente en la Presentación) cabe entender también una directa analogía entre el concepto clásico de la *claritas* y el de belleza que se apartan progresivamente del extremo sobre la fealdad. Aquel mismo gráfico puede servir también, analógicamente, para los conceptos de bondad (como transpuesta analogía de la belleza) y de maldad (como correlato de la fealdad). Sobre ello indica Aristóteles (en la *Poética*, ob. cit., pág. 72) lo siguiente:

El hombre virtuoso sabe juzgar las cosas como es debido, y conoce la verdad respecto de cada una de ellas, porque según son las disposiciones morales del hombre, así las cosas varían, y las hay especialmente bellas y agradables para cada uno. Quizá la gran superioridad del hombre virtuoso consiste en que ve la verdad en todas las cosas, porque él es como su regla y medida, mientras que para el vulgo el error en general procede del placer, el cual parece ser el bien, sin serlo realmente. El vulgo escoge el placer, que toma por el bien, y huye del dolor, que toma por el mal.

Más que rectificar, parece que cunde y se prolonga ese desbocado afán por lo nuevo y lo inédito, sustentado desde la rebeldía, la contestación y la provocación. Precisamente ello es una clara muestra de lo poco que conmueve su inteligencia emotiva todo aquel cúmulo de obras que, precisamente por la fuerte emotividad que suscitan, se han convertido en monumentos imperecederos de la cultura universal. Justamente ahí estriba uno de los puntos neurálgicos del problema... Como para ellos la emoción es meramente un efecto sentimental del corazón y, (según estos mismos), el corazón es meramente una víscera²¹², no cuenta, por tanto, para ellos. Los muy listos (aunque, muy poco inteligentes...) intuyen con ello que, soslayando la causa, logran también eliminar sus efectos... Que nadie, por tanto, pretenda impelerles hacia la expresividad y, desde ella misma, hacia la emotividad... Eso no cuenta para ellos. Su “creatividad” tiene otros postulados muy diferentes, claramente enunciados desde sus propias bases desde un frío cálculo “cerebralista”, prepotente y soberbio, además de absolutista, dictatorial y excluyente...

Después de tanto esplendor, de tan constante y esplendente progreso en las manifestaciones artísticas, (de manera especial sobre el magnificante relieve que se produce con la confluencia de literatura-música en el marco maravilloso de la ópera), resulta que toda esa esplendorosa herencia se cuestiona ahora, en el siglo XXI, de manera estúpidamente gratuita por la acción de ciertos “iluminados” vanguardistas, que al confundir la esplendorosa libertad con el fatuo libertinaje, (desde unas trasnochadas

²¹² Hasta ahí llega la carencia cultural o, lo que es peor, la mala intención... En cualquier caso cabe considerar lo siguiente:

- ❑ Si verdaderamente creen que la emotividad se aloja en el corazón, manifiestan pues un craso desconocimiento y, por tanto, unas enormes lagunas culturales.
- ❑ Pero, si conocen medianamente los aspectos esenciales de la neurología y, por ello mismo, son conscientes de que la actividad emotiva se desarrolla exclusivamente en el hemisferio encefálico situado en la zona derecha del cerebro, no se explica, en todo caso, ese tipo de ñoñas expresiones..., como no sea para desacreditar (¿?) a los que creen firmemente en la emotividad como un valor substancial de la creatividad artística. Desde esa irresponsable manera en que correlacionan sucesivamente emoción—corazón—víscera, parece que pretende denigrar a quienes reivindican constantemente la emotividad y el entusiasmo como valores substanciales e insoslayables de la creatividad artística. En todo caso, parecen lanzar con ello, desde una soberbia inadmisibile, un desprecio en forma de sarcasmo hacia quienes defienden denodadamente la emotividad y el entusiasmo como componentes esenciales del arte.
- ❑ Sobre esto cabe preguntarse: ¿será necesario advertirles sobre el hecho de que los tres tipos de intelección (sensitiva, sensible y conceptual-analítica) efectúan su plena operatividad desde el cerebro y que, por tanto, los tres son absolutamente “cerebrales”...? ¿habrá que enseñarles (a estas alturas) que esos tres tipos de intelección se entreveran y sus apreciaciones establecen un área de intersección que es valorada, por los tres niveles, en un mismo sentido, bien positivo o negativo, de modo que lo que “desagrada” a uno de ellos es automáticamente rechazado por los otros dos de manera “solidaria”? ¿Es que no saben esto o, quizá, sabiéndolo intentan ignorarlo para no quedar obligados, en consecuencia, a rectificar sus tesis “rompedoras”, rebeldes, provocadoras y contestatarias?

posturas contestatarias), intentan romper radicalmente con la fabulosa herencia de todo tipo de arte, tanto de la literatura y la música como de la plástica en general.

QUIJOTE, II, Lxxiii

— ¿Qué es esto, señor tío? ¿Ahora que pensábamos nosotras que vuestra merced volvía a reducirse en su casa, y pasar en ella una vida quieta y honrada, se quiere meter en nuevos laberintos, haciéndose

Pastorcillo, tú que vienes,
pastorcillo, tú que vas?

Pues en verdad que está ya duro el alcacel para zampoñas.

Cabe considerar la constante referencia que sobre los pastores-músicos a aparecen en *La Galatea*. Precisamente estas expresiones evocan directamente aquellos personajes que, aunque rústicos, poseen unas admirables y versátiles dotes artísticas.

QUIJOTE, II, Lxxiv

— ¿Ahora, señor don Quijote, que tenemos nuevas que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuestra merced con eso? Y ¿ahora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida, como unos príncipes, quiere vuestra merced hacerse ermitaño? Calle, por su vida; vuelva en sí, y déjese de cuentos.

Se incide aquí nuevamente, aunque de manera encubierta, en la referencia sobre los pastores-músicos de *La Galatea*. Junto a la expresión de estos pintorescos personajes del ámbito pastoril aparece también la alusión a aquellos desconsolados enamorados que, desengañados en el amor, se recluyen en las densas soledades de los bosques al modo del más severo y ascético eremitismo. Para ellos el único consuelo era también, como en el caso de los rústicos pastores, (y de manera similar a éstos, con unas admirables y versátiles dotes artísticas) alzar sus doloridas quejas, plenas de tristísima melancolía, desde el bálsamo consolador de la música, manifestada en el marco vivificante y maternal de la madre naturaleza, entre el verdor del campo, en los apacibles valles y las deleitables arboledas...

SEGUNDA SECCIÓN

CAPÍTULO 3

GALATEA

Aunque verdaderamente resulte parecer obsesivo, en realidad, quien está intensamente enamorado no ya sólo está absolutamente centrado en ese asunto que para él es primordial sino que, además, lo manifiesta abiertamente a su entorno. El caso es que para los demás esa obsesión del enamorado les parece algo risible, casi cómico. Lo que para el enamorado es cuestión de vida o muerte, para los demás, ajenos en su mayor parte a ese tremendo sentimiento de estar frenéticamente embelesado, es algo de difícil comprensión en tanto que en la unión afectiva de gran parte de las personas han prevalecido otros intereses (por supuesto, no todos ellos ilegítimos¹) por encima de aquel vehemente y sublime sentimiento del auténtico amor.

Se nota que Cervantes estuvo intensamente enamorado. Estos sentimientos, manifestados de esta manera, no serían revelados con tan obsesiva e intensa reiteración si se tratara de una experiencia ajena, por más bien que se la contara el interesado y más fielmente que la transcribiera hermenéutica el poeta. Pero sólo lo igual comprende a su igual; hay que haber estado enamorado para comprender aquí a Cervantes, para “soportar” pacientemente su obsesiva insistencia sobre aquellos frenéticos sentimientos amorosos de aquellos jóvenes pastores... Quien no ha estado intensamente enamorado

¹ Sería ilegítimo acceder a matrimonio desde el interés económico (lo que vulgarmente se entiende como “dar el braguetazo”), o por alzarse a un mayor prestigio social, o por la fácil y rápida inserción en los altos ámbitos de la política. En cambio, en otro sentido, es ya bastante legítimo el matrimonio que se efectúa (aun sin existir aquella vehemente pasión amorosa) desde una frenética atracción física o el de una íntima sintonía en cuestiones culturales, filosóficas, religiosas, etc. Pero muy por encima de todo ello está ese misterioso e inefable sentimiento del auténtico amor por el cual, siendo una mujer de menor atractivo físico que otra, posee ese no sé qué, aquel misterioso encanto que se cuela en alma para pasar a ser parte de ella durante toda la vida...

no ya sólo le resulta pesado y empalagoso todo esto sino que, además, jamás logrará entender su honda significación; jamás alcanzará a sintonizar en aquel ámbito ni entenderá el por qué de su ensimismada obsesión...; a la manera metafórica del invidente que no entenderá nunca la diferencia entre el azul y el amarillo, por más que se que se le intente explicar con las más adecuadas y precisas expresiones.

En *La Galatea*² predomina aquel mismo espíritu renacentista que en la naciente ópera italiana. Claramente se evoca de manera directa, aunque trasplantada en las riberas del Tajo, aquella Arcadia feliz, aquella idílica y apacible región de la antigua Grecia en el propio centro del Peloponeso. En aquella deleitable zona, entre montañas y ríos, se enmarcaba la placentera vida de un sencillo pueblo de pastores a los que la poesía clásica griega atribuía todo tipo de virtudes (manifestadas inherentemente con la más preciosa técnica poético-musical). La causa especial de todo ello era la sencillez y la inocencia y, su principal efecto, la venturosa felicidad. También en esta obra cervantina se propicia la evocación, dentro del ámbito idílico de los pastores, de un mundo deleitable en el marco naturalístico, de manera muy similar a aquella placentera Arcadia feliz...

En el ámbito de la pura especulación, probablemente Espinosa de Henares podría quizá imaginarse y considerarse el centro de aquellos parajes en los que Cervantes emplaza todas aquellas bucólicas vivencias de los pastores de la *Galatea*, cargado todo ello de exquisita poesía que, a su vez, recurre constantemente a la simbiosis con la música. Cabe citar también, en este tipo de imaginación paisajística que diera marco a las narraciones cervantinas, otro tipo de sencillos pueblos como Campillejo, Majaelrrayo, Campillo de ranas, Tamajón...

² Cervantes toma la referencia de la mitología griega para la figura central de su novela. Este asunto se enmarcaba en la Magna Grecia, concretamente en la isla de Sicilia.

Galatea, hija de de Nereo y de Doris, era una ninfa bellísima, la de mayor hermosura entre las nereidas. Sentía un vivo amor por el pastor Acis y se veía igualmente correspondida por el cariño de éste. Pero el gigantesco cíclope Polifemo, que está también intensamente enamorado de Galatea (y dispone para ello, en contraposición a su descomunal rudeza, el recurso de tañer una dulzaina de siete tubos) enfurece de celos y mata a Acis lanzándole encima una enorme roca. Galatea, tremendamente melancólica, vuelve definitivamente al mar, pero impone el nombre de su amado muerto a un río siciliano, para así, de alguna manera, perpetuar su recuerdo mediante el constante fluido de la relación acuática.

El tema de Galatea inspiró a muchos artistas del Renacimiento en las diversas vertientes artísticas de la pintura y de la escultura (Rafael, Carracci y Botticelli, entre otros). En este caso lo acopia Cervantes para el ámbito literario en esta bellísima novela, aunque, desde luego, con unas referencias musicales que, de tan constantes, rayan en lo obsesivo y casi en la desmesura...

GALATEA. Prels.

Apolo, las canciones concertadas;
su sciencia, las hermanas todas nueve;
y, al fin, el dios silvestre, sus pastores.

Aparece aquí la figura mítica de Apolo. La indicación sobre las “canciones concertadas” como también aquella que se refiere a “su ciencia” nos muestran que, efectivamente, también para Cervantes representa Apolo el orden y la medida frente a la dinámica espontaneidad y la abierta libertad que implica la figura, también mítica, de Dioniso. En todo caso esta correlación simbólica de ambos personajes y sus respectivos aspectos contrastantes en el plano de la estética ya se ha tratado anteriormente en *QUIJOTE*, I, ii.

GALATEA I

Mientras que al triste, lamentable acento
del mal acorde son del canto mío,
en eco amarga de cansado aliento
responde el monte, el prado, el llano, el río,
demos el sordo y presuroso viento
las quejas que del pecho ardiente y frío
salen a mi pesar, pidiendo en vano
ayuda al río, al monte, al prado, al llano.

Sobre un pasaje muy similar a éste, en *QUIJOTE*, I, xxvi, se comentó el hondo sentimiento melancólico y se comparó éste con el texto poético del madrigal *Prado verde y florido* de Francisco Guerrero. En todo caso se muestra en este contexto una más pródiga profusión de diversos aspectos bucólicos.

La expresión es aquí de intenso patetismo puesto que la naturaleza, a modo de una generosa madre, actúa como solícita consoladora en casos de intensa aflicción cuando ésta es, como aquí, intensísima. Incluso parece que los diversos elementos bucólicos recogen, con solícito asentimiento, las doloridas quejas del apesadumbrado amante.

Cabe admirar aquí tanto la manifiesta prodigalidad de elementos bucólicos como la manera en que Cervantes los armoniza y asocia simbióticamente con tan profundos sentimientos, en este caso de dolorosa melancolía.

El marco generoso de la naturaleza es el mejor medio para establecer sobre ellos confiadamente, como sobre el generoso regazo maternal, los sentimientos amorosos que, también desde su impetuosa y espontánea manifestación, brotan como un caudal incontenible desde el fondo del corazón. La madre naturaleza y la “naturalidad” de los nobles sentimientos amorosos establecen, de este modo, una simbiótica y cordial asociación.

Esto cantaba Elicio, pastor en las riberas del Tajo, con quien naturaleza se mostró tan liberal, cuanto la fortuna y el amor escasos; [...]

Y así, un día, puesta la consideración en la variedad de sus pensamientos, hallándose en medio de un deleitoso prado, convidado de la soledad y del murmurio de un deleitoso arroyuelo que por el llano corría, sacando de su zurrón un polido rabel, al son del cual sus querellas con el cielo cantando comunicaba, con voz en extremo buena, cantó los siguientes versos:

Amoroso pensamiento,
si te precias de ser mío
camina con tal buen tiento,
que ni te humille el desvío,
ni ensorberzca el contento.

Ten un medio –si se acierta
a tenerse en tal porfía–:
no huyas el alegría,
ni menos cierres la puerta
al llanto que amor envía.

Este pasaje se nos muestra (y, al menos en nuestro criterio particular, se nos antoja) como uno de los de mayor belleza en *La Galatea*. En todo caso es uno de los más densos en profundos contenidos de aquellos aspectos esenciales que, intensamente amorosos, se asocian con la plácida naturaleza y que, por ello mismo, caracterizan esta obra. Efectivamente, aparecen aquí claramente expresados los conceptos virgiliano-horacianos del locus *amoenus*, *aurea mediocritas*, *beatus ille*, etc. (que, en todo caso, ya han sido indicados anteriormente y profusamente desarrollados en *QUIJOTE*, I, Li) para enmarcar entre ellos consideraciones de sutil profundidad y enorme densidad conceptual y emotiva.

Tan sinceras y directas manifestaciones no hubieran sido posibles, en modo alguno, si el que las expresa no hubiera experimentado en su vida los profundos sentimientos del amor. Por otra parte, tan gran caudal de latente sentimiento, por más que aquí los expresa Cervantes con tan deleitable belleza y tan radiante claridad, precisan necesariamente para ser adecuadamente comprendidos que también el

destinatario de estas expresiones haya experimentado previamente el amor, desde sus dos inevitables vertientes: alegría y pesar. En todo caso, ambas vertientes configuran, desde un misterioso y agri dulce deleite, la esencia del amor puesto que si éste es alegría, también encuentra, a no tardar, el dolor en que, en todo caso, se acrisola como el oro de ley. Pena y alegría son las dos partes en que se manifiesta y compone el amor. El amor es, de este modo, como las rosas, cuyo rojo carmesí y deleitable aroma resalta, precisamente con mayor intensidad, desde las verdes hojas de su tallo y las punzantes espinas de que éste está provisto. En todo caso, para quien no ha experimentado intensamente ese maravilloso pero inefable sentimiento del sincero amor, es imposible aducirle argumentos como que el amor se reconoce en el crisol del dolor. Ello le será tan incomprensible como el indicar³ analógicamente, a la manera de Aristóteles, que “el vulgo escoge el placer, que toma por el bien, y huye del dolor, que toma por el mal”.

Conviene, en todo caso, ordenar previamente los densos contenidos que aparecen en este contexto para establecer sobre ellos las correspondientes consideraciones:

- A. la naturaleza se mostró tan liberal cuanto la fortuna y el amor escasos.
- B. variedad de sus pensamientos.
- C. deleitoso prado, convidado de la soledad y del murmullo de un deleitoso arroyuelo que por el llano corría.
- D. convidado de la soledad.
- E. sus querellas con el cielo cantando comunicaba.
- F. voz en extremo buena.
- G. que ni te humille el desvío ni ensoberbezca el contento. [...] no huyas el alegría ni menos cierres la puerta al llanto que amor envía.

Tan densas y variadas expresiones, de enorme profundidad y complejísimo sentido, requieren ser consideradas adecuadamente en cada caso:

A. Con la expresión “la naturaleza se mostró tan liberal cuanto la fortuna y el amor escasos” se muestra ese desajuste que, muy a menudo, se manifiesta dolorosamente en el ser humano, esto es, el conjunto de unas agraciadas dotes naturales contrapuestas a la veleidosa suerte o a la manipulación interesada de la sociedad que no establece sobre ellas la adecuada correspondencia. En muchos casos se contrapone, pues, la prodigalidad con que la naturaleza ha dotado a determinadas personas y la

³ *Poética*, ob.cit., pág. 72.

hipócrita y resistente cicatería de algunos para reconocer (mordidos por la soberbia y la envidia) lo que es bien evidente. Esto es muy triste e injusto cuando el ser humano posee esas dotes de un gallardo y proporcionado aspecto físico, (o, para el caso, de una notable inteligencia) concedidas graciosamente por la naturaleza, y no halla el justo y natural reconocimiento. Pero, en todo caso, mucho más triste es aún el hecho de que esas dotes, desde la base de una despierta y gran inteligencia, son desarrollados por el intenso estudio y el denodado sacrificio y sólo encuentran oposición y rechazo, cuando no maliciosa y vil persecución, desde posturas cobardes e hipócritas.

B. Con la “variedad de sus pensamientos” se manifiesta un alto grado de inteligencia capaz de atender a un amplio elenco de aspectos. El problema estriba, en todo caso, en disponer una equilibrada armonía sobre todos ellos y en atender a un orden establecido desde un coherente organigrama.

C. El “deleitoso prado, convidado de la soledad y del murmullo de un deleitoso arroyuelo que por el llano corría” viene a ser una expresión cuya bella y densa complejidad resume y aúna los conceptos esenciales del *locus amoenus*. Siempre atento a la imaginación de los parajes bucólicos e ideales, no olvida Cervantes el complemento deleitable del agua como componente esencial del *locus amoenus*. Efectivamente, el agua es fuente de vida y, al propio tiempo, un elemento de singular belleza. En el aspecto físico, biológico, el agua es un elemento de substancial importancia ya que los seres orgánicos, en un enorme porcentaje desde su primaria composición molecular, son agua. Pero ya en un plano superior estético el agua es un factor complementario de extraordinaria belleza. Tanto en la poesía, en la música como en la plástica, el agua aparece como un factor que complementa y produce una sensación de plenitud y suficiencia. Un bello cuadro adquiere un sentido de complexión e integridad con la presencia del agua, con un fondo marino, un río, un lago o, al menos, con una sencilla fuentecilla...

D. La expresión “convidado de la soledad” es también de un hondo significado. Por más grata y entrañable que resulte ser la compañía, la persona precisa la deleitable soledad para encontrarse uno consigo mismo. Incluso en el caso de haber encontrado la persona su más adecuada y confortable media naranja en su compañía matrimonial, aún así necesita el ser humano amplios intervalos en los que requiere necesariamente la

soledad para, de esta manera, poder dialogar con su propia conciencia; y ocurre que cuanto más elevado es el nivel de intelección de la persona, tanto más acusada es la necesidad de esa profunda y constante meditación dado que, a mayor capacidad intelectual, mayor es también el grado de peculiaridad y significación que adquiere el hombre por el que tanto más se distingue y diferencia del amorfo y rutinario proceder del vulgo.

E. Es muy significativa esta patética expresión, “sus querellas con el cielo cantando comunicaba”. Efectivamente, aunque el lenguaje es, en esencia, un fenómeno de comunicación social, también posee la facultad de poder dirigirlo sobre la propia conciencia. Por ello mismo, aunque la obra literaria o musical no tuviera el destino de la apreciación de otras personas en una dimensión social, continuaría teniendo sentido en tanto que dispondría aquella inefable funcionalidad del diálogo sobre la propia conciencia, en una comunicación especialmente realzada al ámbito estético artístico.

Es cierto que el lenguaje, desde los albores de la civilización, tanto como en la latente actualidad, por lo general no es tanto un medio de expresión⁴ cuanto un medio de comunicación⁵. Uno y otro son importantísimos; pero sin duda ha sido el aspecto comunicativo el que ha facilitado sobremanera el consenso para conferir el respectivo nombre a las cosas y establecer con ello un orden inequívoco sobre los diversos aspectos léxicos. De hecho, se da esa transición diacrónica de: concepto mental abstracto→idea clarificadora→ordenación intelectual de los contenidos→manifestación hermenéutica mediante recursos léxicos.

Tras la valoración básica del lenguaje en su funcionalidad ordinaria, meramente práctica y utilitaria, resalta también la importancia que para el lenguaje tuvo la función expresiva puesto que mediante el lenguaje se podían manifestar diversas experiencias anímicas (penas, alegrías, sorpresa, euforia.); generalmente estas expresiones no eran producto del consenso sino, más bien al contrario, se ofrecían al consenso a partir de la experiencia personal.

⁴ No cabe ninguna duda sobre la plena legitimidad del nivel expresivo del lenguaje. Pero es indudable que este nivel expresivo atañe más al plano personal que al colectivo. Se puede recordar aquella escena del *Doctor Zhivago* en la cual un oficial bolchevique reprime las expresiones poéticas argumentando tratarse de un reduccionismo subjetivista e individual muy contrario al interés de la colectividad social.

⁵ Ahí estriba sin duda uno de los grandes problemas del arte de la actualidad (no sólo de la música sino también de la literatura, la plástica o la cinematografía); cuando el compositor desdén a muy a menudo los grandes valores de la herencia atendiendo a una expresión radical, personalísima y hasta provocadora..., con el lógico resultado de una escasez de comunicación no ya con el gran público sino incluso con otros compositores.

Bertrand Russell, como cualquier autor de reconocido nivel intelectual, diferencia claramente las dos vertientes esenciales del lenguaje. Por ello mismo indica⁶ las siguientes consideraciones:

El lenguaje tiene dos fines primarios, la expresión y la comunicación. En sus formas más primitivas difiere poco de algunas otras formas de comportamiento. [...] El lenguaje es un medio de exteriorizar y publicar nuestras propias experiencias

Los hombres, de manera consensuada, fueron familiarizándose con los diversos objetos fabricados por ellos mismos y confiriéndoles un nombre muchas veces desde una raíz onomatopéyica pero, en cualquier caso, enormemente útil cualquier que fuera su génesis en tanto que fuera admitida en el consenso social. De esta manera pasó a advertir que pensamiento y lenguaje, como ordenaciones vinculadas para la comunicación, actúan con su propia determinación estructural. Por eso mismo, a una mayor capacidad y dominio sobre el léxico⁷ le corresponde una más compleja actividad intelectual. La acción lingüística (fundamental e indispensable para la relación social humana⁸) fue adquiriendo paulatinamente mayor nivel dentro de aquel armónico desarrollo que mostraba sobre todos los aspectos la dinámica evolución progresiva de la cultura humana.

Cabe aún ahondar más en esta expresión en el sentido de que “sus querellas con el cielo cantando comunicaba”. En ella se indica precisamente esa comunicación trascendente con un ente supremo y misterioso del que se sabe que no va a encontrar una respuesta fehaciente, aunque se intuye que hay algo supremo y transcendental que rige inteligentemente el cosmos. En todo caso, la dimensión consoladora que se busca se halla en el desahogo de la propia expresión, por tanto, la manifestación de la pena es su propio lenitivo. Al menos desde la convicción de esa expresión, manifestada aparentemente al vacío, parece hallarse un mundo superior, un destino misterioso desde

⁶ Bertrand Russell: *Escritos básicos*, ob. cit., págs. 191-193.

⁷ No nos referimos necesariamente (aunque tampoco se excluye) a un brillante nivel de oratoria ni a unos más significados recursos retóricos sino simplemente al mayor acopio, cuantitativo y también cualitativo, de un amplio elenco léxico dentro de cualquier disciplina o arte.

⁸ Y también para la propia organización intelectual del hombre puesto que su compleja y constante progresión se articula precisamente sobre conceptos léxicos. De ahí la enorme preocupación que manifiestan, tanto sobre el léxico (especialmente en *El dardo en la palabra*, de Fernando Lázaro Carreter, entre otros) y por la hermenéutica (*La metáfora vive* de Paul Ricoeur, *La hermenéutica contemporánea* de Manuel Maceiras) donde tanto los lingüistas como los filósofos encuentran en la limitación de la expresión oral un verdadero y doloroso problema para una explicación medianamente suficiente de los diversos y complejos conceptos.

el que parece bajar hacia el ser humano el deleitable perfume de un bálsamo suave, lenitivo necesario para el intenso e inefable dolor. Precisamente es éste uno de aquellos especiales contextos en que Cervantes recurre a la música allá donde el más exquisito verso encuentra ya su límite hermenéutico. La música es entonces aquella nube luminosa que permite rebasar la fontera expresiva de la palabra; desde ella parece elevarse el espíritu como desprendiéndose por momentos del dolor o, al menos, contemplarlo desde una etérea distancia...

F. Sobre la indicación de la “voz en extremo buena” ya nos hemos referido anteriormente con relativa y considerable amplitud.

G. Todas estas expresiones “que ni te humille el desvío ni ensoberbezca el contento. [...] no huyas el alegría ni menos cierres la puerta al llanto que amor envía” son admirables recomendaciones éticas. En todo caso son un claro indicativo de la enorme tensión que se produce entre el conocimiento sensible y la intelección racional. En todo caso se pretende respetar el fuero de cada una de las dos potencias del conocimiento humano, rehuyendo la alegría descontrolada pero, al propio tiempo, exhortando a no delezñar el dolor que, inevitablemente, de una u otra manera, conlleva el amor hacia aquella persona que lo asume con valentía y nobleza.

No dejara tan presto el agradable canto el enamorado Elicio si no sonara[n] a su derecha mano las voces de Erastro, que, con el rebaño de sus cabras hacia el lugar donde él estaba venía. [...]

Anden nuestros ganados juntos, pues andan nuestros pensamientos apareados. Tú, al son de tu zampoña, publicarás el contento o pena que el alegre o triste rostro de Galatea te causare; yo, al de mi rabel, en el silencio de las sosegadas noches, o en el calor de las ardientes siestas, a la fresca sombra de los verdes árboles de que esta nuestra ribera está tan adornada. [...] acordemos nuestros instrumentos y demos principio al ejercicio que de aquí adelante hemos de tener.

No se hizo de rogar Erastro; antes, con muestras de extraño contento por verse en tanta amistad con Elicio, sacó su zampoña, y Elicio su rabel; y, comenzando el uno y repicando el otro, cantaron lo que sigue:

Blanda, suave, reposadamente,
ingrato amor, me sujetaste el día
que los cabellos de oro y bella frente
miré del sol que al sol escurecía;
tu tósigo cruel, cual de serpiente,
en las rubias madejas se escondía;
yo, por mirar el sol en los manojos,
todo vine a beberle por lo ojos. [...]

Estas expresiones amorosas, que al vulgo pueden parecerle incluso ñoñas, son, en realidad, fruto de una profunda penetración en la dimensión psicológica por parte de Cervantes y, sobre todo, la clara evidencia de quien ha experimentado la dulce pero tremenda experiencia de estar sinceramente enamorado. Sobre el mismo plano de la expresión amorosa, muy similar en estos contextos, aparecen unos aspectos nuevos a los que conviene atender analíticamente:

- ❖ Se muestra aquí el ánimo más sereno, aunque procurando siempre no soslayar, desde la expresión “publicarás el contento o pena”, el intenso dolor cuando éste aparece como directo e inseparable efecto del sincero amor.
- ❖ Cabe notar como aquel descenso de intensidad, desde el vehemente y tenso patetismo anterior, se compensa ahora con la asociación de los dos pastores que coinciden en estar enamorados y en la necesidad de exteriorizar sus sentimientos con el concurso asociado de su manifestación por medio de la música.
- ❖ La coincidencia en unas mismas cuitas de amor hace que los dos enamorados mitiguen y atenúen, al amparo de la mutua comprensión sobre unos mismos afanes, sus respectivas penalidades.
- ❖ Precisamente la zampoña y el rabel permiten la acción interpretativa sobre ellos al tiempo que también, de manera simultánea, la poética acción del canto. Éste se muestra, no se sabe ciertamente, si alternado entre los dos enamorados o de manera simultánea; en todo caso, desde la expresión “comenzando el uno y repicando el otro, cantaron” parece que se deba deducir que uno de los dos inicia el canto y rápidamente se le une el otro en una acción simultánea o alternante. Eso parece, al menos, desde la expresión metafórica “repicando” que, desde el símil de aquellas campanas que, de menor tamaño, unen y superponen su acción más ágil al de aquellas otras de mayor tamaño y, por tanto, de más esporádico y espaciado volteo.

Pero yo te prometo y juro que el poco tiempo —que será bien poco— que esta apasionada ánima mía rigiere la pesada carga de este miserable cuerpo, y la voz cansada tuviere aliento que la forme, de no tratar otra cosa en mis tristes y amargas canciones que de tus alabanzas y merescimientos. [...]

Y, queriéndole llegar más cerca, hubo de tornarse a parar, porque le pareció que el pastor templaba un rabel, y quiso escuchar primero si al son dél alguna cosa diría. Y no tardó mucho que con suave y acordada voz oyó que desta manera cantaba:

¡Oh alma venturosa,
que del humano velo
libre al alta región viva volaste,
dejando en tenebrosa

cárcel de desconsuelo
mi vida, aunque contigo la llevaste!
Sin tí, oscura dejaste
la luz clara del día;
por tierra derribada,
la esperanza fundada
en el más firme asiento de alegría;
en fin: con tu partida,
quedó vivo el dolor, muerta la vida. [...]

Goza en el sancto coro
con otras almas santas,
alma, de aquel seguro bien entero

Las expresiones “juro que el poco tiempo” y aquella otra de la “voz cansada [...] mis tristes y amargas canciones” inducen a considerar aquel tipo de sombríos pensamientos que invaden y abocan a los amantes a imaginar la extrema fatalidad ante la terrible imposibilidad de ver logrados sus vehementes y nobles anhelos de amor.

En este contexto, y en este preciso punto, es inevitable la referencia al tristísimo caso de los Amantes de Teruel como también el de aquellas otras parejas de amantes que, cuanto más encendido fue su amor, tanto más terribles fueron las circunstancias que, de manera diversa, de uno u otro tipo, arruinaron en definitiva sus idílicos delirios. Con la historia de los Amantes de Teruel cabe también evocar la de los enamorados⁹ Romeo y Julieta que, tras intrincadas y fatales coincidencias, murieron por efecto de la terca y obstinada oposición de sus respectivas familias.

La historia de los Amantes de Teruel, parece ser que es rigurosa, histórica y, por tanto, verdaderamente cierta y, de ser así, en ningún caso se debe, como otras muchas, a la inventiva de la ficción literaria. Por ello mismo constituye, si duda, un hecho sublime y extraordinario en los anales turolenses y, de hecho, así quedó demostrado mediante diversos documentos¹⁰ notariales en aquel año de 1217.

La siguiente expresión popular:

Los amantes de Teruel

⁹ En todo caso cabe considerar que la historia de estos amantes se debe a la pura ficción de William Shakespeare quien la enmarca en la Italia medieval, en la ciudad de Verona. Probablemente dispondría el genial autor inglés de alguna referencia verosímil precedente desde la que elaboró esta triste historia a la que añade una intrincadísima complejidad socio-política, probablemente desde los intereses estéticos para lograr así una más tensa teatralidad.

¹⁰ En uno de ellos (reproducido por José Luis Sotoa en su obra *Los Amantes de Teruel*, Zaragoza, Editorial Librería general, 1979, pág. 22) se indica el encabezado del documento del juez Domingo Celadas, redactado en 1217 en el que se expresa:

E pues decimos de males e guerras
bueno es digamos de amores no fictos
más verdaderos.

murieron de sentimiento

es bastante más razonable y humanitaria que aquella otra, también popular, pero que con deleznable y ramplona torpeza, expresa burda y estúpidamente:

Los amantes de Teruel
tonto ella y tonto él

En todo caso, quienes aceptan y asienten con esta torpe expresión están bien lejos de entender la delirante pasión que embarga la multitud de enamorados, similares a aquellos que Cervantes nos muestra en esta obra de *La Galatea*. Además, tampoco entienden el hecho de que precisamente la juventud es la fragua donde con más ardor refulge el sublime sentimiento ígneo del amor. Quien no ha estado intensamente enamorado, muy difícilmente puede entender lo que jamás ha experimentado, por efecto de su egoísmo, o porque su mal llamado amor se ha reducido simple y llanamente a poco más que la mera y concupiscente relación carnal o, peor aun, recluso y restringido únicamente a intereses sociales o económicos para los que el matrimonio ha sido meramente un mero medio.

Federico de Mendizábal, en su libro de poemas titulado *Acordes españoles*¹¹ hace expresa referencia a ese singular y fatal episodio amoroso entre Diego Marcilla¹² e Isabel Segura. La poesía referida a ellos se muestra con el título de *Tríptico de los Amantes* (pág. 122) y de ella cabe extractar los siguientes fragmentos:

Se inclinó sobre el túmulo, transida,
en un beso inmortal quedando inerte.
El alma en el crisol de Dios fundida

sintió la gran verdad: sintió más fuerte,
que sin amor no puede ser la vida,
y muriendo de amor, vida es la muerte.

Aparece aquí, de manera elegante y eufémica, pero con toda claridad, la plácida aunque fatal referencia a la muerte del amante. En todo caso, esto se muestra desde un apoyo consolador, con notables connotaciones sobre la moral cristiana y sus elevados conceptos de transcendencia e inmortalidad. Todo ello nos induce a evocar, en este

¹¹ La obra aparece editada por el propio autor. Está realizada por la Imprenta Taravilla, sita en la Calle Mesón de Paños N° 6 de Madrid. Muestra el Depósito Legal: M.25.589-1971.

¹² Juan Diego Hartzenbusch se refiere a él como Juan Diego Martínez de Marcilla, o Marsilla.

contexto de *La Galatea*, aquellas dulces expresiones del *Oficio de Difuntos* en que se enuncian las bellísimas consideraciones siguientes:

In paradisum deducant te Angeli:
in tuo adventu suscipiant te Martyres
et perducant te
in civitatem sanctam Jerusalem.
Chorus Angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere
aeternam habeas requiem.

Al paraíso te conduzcan los Ángeles:
a tu llegada te reciban los Mártires
y te conduzcan
hasta la ciudad santa de Jerusalén.
Que te reciban los Coros de los Ángeles
y al igual que Lázaro, pobre en su tiempo,
tengas el descanso eterno.

Continúan indicándose en esta sección de *Galatea* I amplios y variados conceptos inherentes a la música:

[...] al subir de una ladera oyeron el sonido de una suave zampoña, que luego por Elicio y Erastro fue conocido que era Galatea, quien la sonaba. [...]

Y, como se vio sola, en tanto que llegaba adonde su amiga Florisa creyó que estaría, con la estremada voz que al Cielo plugo darle, fue cantando este soneto:

Afuera el fuego, el lazo, el yelo y flecha
de Amor, que abrasa, aprieta, enfría y hiere;
que tal llama mi alma no la quiere,
ni queda de tal nudo satisfecha. [...]

Todo esto que la pastora decía mezclaba con tantas lágrimas, que no hubiera corazón que, escuchándola, no se enterneciera. Y, después de que por algún espacio hubo sosegado el afligido pecho, al son del agua que mansamente corría, acomodando a su propósito una copla antigua, con suave y delicada voz cantó esta glosa:

Ya la esperanza es perdida,
y un solo bien me consuela:
qu' el tiempo, que pasa y vuela,
llevará presto la vida.

Dos cosas hay en amor
que con su gusto se alcanza:
deseo de lo mejor,
es la otra la esperanza,
que pone esfuerzo al temor. [...]

Presto acabó el canto la pastora, pero no las lágrimas con que lo solemnizaba. [...]

Las selvas eran mis compañeras, en cuya soledad muchas veces, convidada de la suave armonía de los dulces pajarillos, despedía la voz a mil honestos cantares, sin que en ellos mezclase sospiros ni razones que de enamorado pecho diesen indicio alguno. [...]

[...] le rogaron que acabase de cantar una canción que había comenzado antes que nosotras llegásemos; el cual, sin hacerse de rogar, siguió su comenzado canto, con tal estremada y maravillosa voz, que todos los que la escuchaban estaban transportados en oírla. [...] y puesto que yo estaba más suspensa que todos escuchando la sueva armonía del pastor, no por eso dejé de poner grandísima atención a lo que en sus versos cantaba, porque me tenía ya el amor puesta en tal extremo que me llegara al alma si le oyera cantar cosas de enamorado, [...]

Y llegando ya cerca de nosotras, todos seis entonaron sus voces, y comenzando el uno y respondiendo todos, con muestras de grandísimo contento, y con muchos placenteros alaridos, dieron principio a un gracioso villancico. [...]

“Ésta te doy, buen zagal, por dos cosas: la una, por el contento que a todos nos has dado con tu agradable canto; la otra, porque en nuestra aldea se usa honrar a los extranjeros” [...]

[...] doquiera que volvía los ojos me parecía ver su figura; cualquiera cosa que escuchaba, luego sonaba en mis oídos su suave música y armonía. [...]

[...] asidas unas de otras de las manos, al son de una gaita y de una zampoña, haciendo y deshaciendo intrincadas vueltas y bailes, nos salimos de la aldea a un verde prado que no lejos della estaba, dando gran contento a todos los que nuestra enmarañada danza miraban. Y la ventura, que hasta entonces mis cosas de bien en mejor iba guiando, ordenó que en aquel mismo prado hallásemos todos los pastores del lugar, y con ellos a Artidoro, los cuales, como nos vieron, acordaron luego el son de un tamborino suyo con el de nuestras zampoñas, con el mismo compás y baile nos salieron a recibir, mezclándonos unos con otros confusa y concertadamente, y, mudando los instrumentos el son, mudamos el baile, de manera que fuese menester que las pastoras nos desasiésemos y diésemos las manos a los pastores.

Aparecen en este contexto una considerable cantidad de referencias inherentes al vibrante e inefable sentimiento que experimentan los enamorados. En estos casos del máximo fervor sentimental, de aquellas situaciones en que se llega al éxtasis idílico, la música o, mejor aún, la íntima y simbiótica fusión de poesía—música, es la mejor manera, el más bello y consolador cauce para manifestar esos sentimientos, en los que se ha entrecruzado simbióticamente el amor con el dolor. Ya de por sí, el encendido sentimiento del sincero amor no encuentra los adecuados cauces para su auténtica expresión ni aún desde las más bellas palabras; por tanto, cuando el amor se está acrisolando desde el dolor, aumenta, si cabe la imposibilidad hermenéutica desde el más bello poema; en todo caso el más bello poema necesita ineludiblemente la simbiosis con la música para, de esta manera, poder llegar a ser un bálsamo consolador para la honda pero, deleitable y misteriosa, herida del amor.

Por todo ello, ante la enorme intensidad de los conceptos que en este expresivo pasaje se refieren al amor, cabe considerar aquí algunos de los más sobresalientes aspectos:

- A. extremada voz que el Cielo plugo darle.
- B. Amor, que abrasa, aprieta, enfría y hiere.
- C. al son del agua que mansamente corría [...] verde prado [...] suave armonía de los dulces pajarillos.
- D. acabó el canto la pastora, pero no las lágrimas.
- E. todos seis entonaron sus voces, y comenzando el uno y respondiendo todos
- F. placenteros alaridos.

G. haciendo y deshaciendo intrincadas vueltas y bailes [...] mudando los instrumentos al son, mudando el baile.

H. una gaita y de una zampoña [...] tamborino.

De la misma manera que acostumbramos, conviene segregar los diversos conceptos para analizarlos adecuadamente:

A. La indicación “èxtremada voz que el Cielo plugo darle”, dada la manifiesta similitud, ya ha encontrado sus correspondientes comentarios en otros contextos anteriores de similar significación.

B. “Amor, que abrasa, aprieta, enfría y hiere” viene a significar aquel trepidante estado de ánimo del enamorado que se ilusiona, sufre, alegra, padece, inquieta y desespera en aquel proceso del amor hasta que la otra parte coincide en el mismo embeleso y acepta, al fin, el deleitable encuentro.

C. Desde las siguientes expresiones: “al son del agua que mansamente corría [...] verde prado [...] suave armonía de los dulces pajarillos” se denota claramente la constancia con que los bellísimos conceptos del *aurea mediocritas* y del *beatus ille* se manifiestan de manera consuetudinaria en *La Galatea*. Más que en cualquier otra obra cervantina, se muestran aquí, constantes y perennes, los exquisitos conceptos del *locus amoenus*.

D. Es muy significativa la expresión por la que se indica: “acabó el canto la pastora, pero no las lágrimas”. Ya hemos indicado anteriormente, (en *QUIJOTE*, II, xLiv) que la emoción embarga a veces intensamente a las personas hasta el extremo de no poderse expresar adecuadamente. Este problema se acrecienta sobremanera en el canto, puesto que su acción requiere en determinados casos la expresión desde un extremado patetismo pero, al propio tiempo, es necesario establecer el control absoluto de la emotividad e intentar no se afectado por ella. Precisamente es éste el constante y grave peligro de los cantantes, supuesto que:

❖ Deben promover en el público aquella penetrante conmoción.

- ❖ Pero esto únicamente se manifestará con aspecto de verosimilitud si el cantante está absolutamente imbuido del drama, hasta adentrarse en él y vivirlo como una auténtica realidad, como algo que le ocurre a él mismo.
- ❖ Siendo esto así, el cantante corre el riesgo de ser afectado por la emoción. Los cantantes deben producir esa intensa emoción en el público pero evadiendo el riesgo de ser afectados por ella ya que, sin el adecuado control de la sensibilidad, (como efecto de la intensa emoción) se coarta el canal sonoro de la voz.
- ❖ Son muchos los cantantes de ópera que, sobre el propio escenario, no pueden controlar la emoción y, como efecto consiguiente, contener el ardiente llanto en momentos culminantes de determinadas arias saturadas de patético dolor. De hecho, el tenor Plácido Domingo llora con enorme intensidad en determinados momentos de alguna de las arias¹³; no obstante, dada su enorme y dilatada experiencia, rara vez el llanto le coarta el canal sonoro de su bellísimo timbre en su esplendorosa de voz. Se suele llegar a estos extremos tanto por la fascinante y realista belleza de la composición cuanto por la íntima identificación del cantante con ella misma. Parece ser también que a Julián Gayarre y a Miguel Fleta les solía ocurrir este hecho varias veces y que, interrumpiendo el aria, tenían que abandonar momentáneamente el escenario para volver a él tras calmarse un tanto. En el *Metropolitan House* de New York ocurrió esto varias veces y el paciente y culto público, lejos de silbar o patalear, aplaudía intensamente a éstos y otros míticos tenores en su momentánea retirada, (tanto como en la subsiguiente reaparición) en reconocimiento y comprensión de su extrema sensibilidad.
- ❖ En estas ocasiones, absolutamente imbuido del contenido expresivo del aria, el semblante del cantante se suele mostrar translúcido, el gesto como de mártir dolorido. No puede reprimir la acción de oprimir el pecho con las manos, entrecruzándolas nerviosamente, extendiéndolas en forma de cruz.... La

¹³ No sólo en determinadas arias operísticas se muestran algunos momentos de intensísima y dramática emotividad; de hecho, también existen determinadas romanzas de zarzuela en que se llega al cenit del frenético dramatismo. Para el caso conviene citar la romanza *La roca fría del Calvario*, de la zarzuela *La Dolorosa* de José Serrano. En todo caso conviene tener muy en cuenta, sobre esta romanza, los especiales *sostenutos* que se introducen para el apoyo expresivo de ciertos puntos de extraordinario interés dramático. Los tenores acopian, según la más coherente tradición lírica, esos tensos *sostenutos*, especialmente sobre los cc. 14-15 y 16 especialmente (aunque, de hecho, no figuran en la partitura...). Verdaderamente, sin estos recursos tan oportunos perdería la romanza la intensa expresión y, con ella, gran parte de su carga emotiva y dramática.

expresión es, en estos casos, verdaderamente mística, de idealista elevación; todo ello puede denotarse en el rostro y en las actitudes de un actor. Por ello, a medida que el aria o la romanza se manifiesta, suelen aparecer en el cantante, lentas pero incesantes, las lágrimas...

E. La indicación referida a que “todos seis entonaron sus voces, y comenzando el uno y respondiendo todos” sugiere claramente la alternancia, dentro de una misma composición musical, del solista con la respuesta del coro. Aquí, aun desde el rústico marco del conjunto de pastores, se refleja directamente aquel tipo de formas renacentistas¹⁴ cuya alternancia de solista-coro supone aquellos dinámicos contrastes que requiere la naciente ópera. Estas primeras muestras de la naciente ópera presentan fragmentos dialogados en estilo recitativo. Son el reflejo de aquellos intentos de la ópera renacentista del siglo XVI desde la pretendida imitación de la tragedia clásica griega pero, en realidad, asumen aquellas mismas partes pertenecientes a tropos y secuencias, típicos de la anterior Edad Media, que se atribuyen a Notker, Tuotilo y Wipo quienes, desde los siglos IX-X, los insertaban como formas puras de la liturgia y confiaban su interpretación a dos coros contrapuestos antifonalmente y alternados a su vez con cantantes solistas (con lo que se combinaban las formas básicas Antifonal y Responsorial). Todo este tipo de combinaciones vocales tiene por efecto el desarrollo de las posibilidades corales que muy mediatizadas en aquella época precisamente por el condicionante vocal¹⁵ que supone para el coro religioso la privación o exclusión de las

¹⁴ El Renacimiento musical es cronológicamente muy posterior al de las demás artes. Aunque se viene gestando desde el ideal expresionista del *Ars Nova* de Philippe de Vitry y Guillaume de Machaud, cuando en realidad se produce la eclosión renacentista musical es con la publicación del primer libro de Misas de Palestrina (1554) y el de los madrigales de Orlando di Lassus, justamente al siguiente año.

El sentido estricto de la palabra “Renacimiento” significa resurrección de las pretéritas glorias de Grecia y de Roma, precisamente por el directo descubrimiento de sus obras de arte y la reapreciación de sus restos arquitectónicos. Pero estos “descubrimientos”, tan indicativos y evidentes para la mayor parte de las artes, no se dan desgraciadamente para la música; en todo caso sólo alienta sobre ella, de manera vaga e hipotética, el espíritu clásico grecorromano en las primeras óperas de mediados del siglo XVI.

Desde el conocimiento de las tragedias de los clásicos griegos se supone que allí se alternaban las voces del coro con las partes solistas y de esta manera, a ejemplo de la tragedia clásica, se disponen también partes monódicas acompañadas por instrumentos y alternativamente contrapuestas a la polifonía coral entonces imperante.

¹⁵ El coro madrigalista es el germen de la futura ópera (imagen directa, aunque siempre hipotética, de la tragedia griega) que se va a reinstaurar desde mediados del siglo XVI. La participación de las voces femeninas, tanto en constantes acciones solistas como integradas en el coro, va a ser de fundamental importancia para el magnífico desarrollo del renacido drama teatral.

De hecho, sobre el presbiterio de algunas catedrales y de singulares basílicas también se manifestaba un tipo de representación teatral pero sobre estos rígidos aspectos:

- Ceñidas siempre, indefectiblemente, a la temática religiosa.
- Desprovistas de cualquier tipo de acompañamiento instrumental.

voces de mujer, en cambio se admite la participación femenina en aquellas óperas renacentistas. Precisamente la intervención de pastores y pastoras en esta especie de formas musicales, con alternancia de solistas y coros, nos muestra abiertamente la idea renacentista de la plena integración de la mujer en la actividad musical.

F. Es claramente paradójica y hasta contradictoria (o, cuanto menos, sorprendente) esta expresión de Cervantes, “placenteros alaridos”, dispuesta en este punto concreto. Tanto es así que hasta incluso no descartamos la posibilidad de que probablemente se deba a una ligereza expresiva o a un despiste en el orden de la precisión hermenéutica. Puede también deberse esta expresión al hecho de que en aquella época la palabra “alarido” tuviera una más amplia acepción que el de “chillido”, “aullido”, “grito” a que ha quedado reducida su semántica en la actualidad. En todo caso parece claro que Cervantes pretende indicar que el canto de los pastores se produce con intenso énfasis y notable emotividad y, en muchos casos, desde su manifiesta rusticidad.

-
- Con exclusión absoluta de las voces femeninas que, en todo caso, eran suplidas por voces de niños (nunca niñas...) aunque con las consabidas deficiencias de todo tipo...

En el *Misteri d'Elx* (surgido sobre el año 1266, a imitación directa del drama litúrgico francés) se mantiene admirablemente en la actualidad, con radical vigencia, esta tradición que implica la absoluta e inflexible exclusión de las voces femeninas, de manera que tanto los personajes de la Virgen como las de las “Marías” (y, por supuesto, los ángeles del *Aracoeli*, también llamada *Rescèlica*, como se denomina de manera entrañable en Elche...) son representados en realidad por niños (vestidos, para este caso, de mujer o de ángeles).

Frente a este hecho recomendamos vivamente la audición de una grabación (trasladada ahora al C.D.) que en su día se realizó de la magnífica soprano ilicitana, Dolores Pérez. De esta manera se puede comprobar la enorme diferencia cualitativa que existe entre la formidable prestancia de una voz adulta femenina (bien cultivada en el ámbito académico y revestida de todas sus formidables cualidades de extensión, registros, *fiato*, *vibrato*, mordiente, etc.) y las tiernas voces infantiles, sobre las que hay que admirar no obstante, aparte de las intrínsecas y específicas cualidades vocales, todo un tenaz y voluntarioso trabajo efectuado sobre ellas en orden a la selección, educación y cuidadoso mantenimiento, especialmente por tres diversos motivos:

- Las voces infantiles se mantienen, como tales, no más allá de los 14 años (en que se produce en ellas la mutación, por directo efecto fisiológico de la pubertad).
- Por ello mismo es muy raro que una voz infantil puede cantar el mismo personaje del *Misteri* más allá de tres años consecutivos.
- Se da el caso, además, de que cuando se manifiesta prontamente una excelente voz infantil es a veces incapaz (dada su tierna edad de 9-10 años) de memorizar todo el papel... En cambio tras dos o tres años en que crece su capacidad memorística, comienza a perder la voz (por el aludido efecto de la pubertad) aquellas características infantiles.

Este insólito monumento medieval, recientemente declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO (que se mantiene y actualiza frente a la desaparición del drama litúrgico en la zona meridional francesa, donde tuvo su origen) se representa en la ciudad alicantina de Elx los días 14-15 de agosto, aunque también, de manera excepcional, en diversos países y en otras especiales ocasiones.

Conviene aquí recordar lo que indica¹⁶ B.J. Feijoo respecto a la errónea aplicación de los efectos expresivos que, de manera contradictoria, eran en muchos casos inadecuados e incoherentes (no ya sólo para la música litúrgica, sino incluso también para aquellos otros tipos de música paralitúrgica) y, por otra parte, resultaban en ciertos momentos insuficientes e incorrespondientes sobre muchos casos de la música profana en el género lírico teatral...

G. Las expresiones “haciendo y deshaciendo intrincadas vueltas y bailes [...] mudando los instrumentos al son, mudando el baile” nos muestran toda una escenificación bastante completa en la que aparecen los esenciales componentes teatrales: el canto (en sus variantes de solistas y coro) junto con su simbiótica fusión con la poesía, el acompañamiento instrumental y la danza con sus respectivas mudanzas y variantes.

- Cabe recordar las anteriores referencias sobre la *Suite* y considerar que fue llevada desde la aldea, entornada bajo la protección del castillo, a las señoriales salas del palacio. Los conceptos de mudanza y de variación, con la expresión “el mismo compás y baile”, son el claro indicativo de que los diversos tiempos de la *suite* se acomodaban a las disposiciones de forma y de estructura de cada pieza.
- El *ballet* se incorporó paulatinamente en la ópera renacentista pero con la época clásica venía constituir escenas prácticamente independientes y aisladas dentro de ella. Con el tiempo fue tomando mayor consistencia como forma musical independiente, especialmente desde la segunda mitad del siglo XIX con Offenbach y Delibes, entre otros... Al propio tiempo tanto el drama lírico wagneriano (a pesar de suponer el “*Ars summa*”) como el verismo italiano y la moderna ópera francesa de la época, lo excluyen del contexto de su acción dramática. Esta exclusión acaba también por afectar al *ballet* como forma independiente.
- La aparición de los ballets rusos de Sergei Diaghilev vino a revigorizar esta antigua forma y a manifestarla, desde sus peculiares contenidos estéticos, como una prodigiosa revelación artística de la primera mitad del siglo XX, por

¹⁶ Expresado en el *Discurso XIV*, págs. 343-44, de su obra *Música en los templos*, puesto que allí se remarca la confusión, ya entonces existente en el siglo XVIII que, en muchos casos llenaba de asombro y desorientación a los feligreses dotados de regular coherencia y sobria personalidad.

la perfecta compenetración que en ella se da entre la música, la danza y la mímica. Si excelente es la trama argumental de la acción teatral, no cabe menos que adjetivar como prodigiosa la respuesta musical que aporta Strawinsky para que sea posible la espectacular y colorista adecuación coreográfica subsiguiente. Por otra parte es también incuestionable el enorme impacto que los ballets de Sergei Diaghilev habían causado en su expansión por toda Europa y posteriormente por la América del Norte. Este empresario teatral tuvo la afortunada idea de involucrar para sus complejísimas ideas estéticas a pintores de la categoría de la Goncharova, Benois, Picasso...; bailarines como la Pavlova o como Nijinsky y, sobre todo, compositores del prestigio de Debussy, Strauss, Falla, Milhaud, Poulenc, Prokofiev y sobre todo, Strawinsky. Todo ello supuso conferir un nuevo sentido al *ballet* desde el cual se revolucionó el mundo escénico que se llenó de todas aquellas novedades (que no snobismos) impregnadas en la mayoría de los casos del mejor buen gusto y de una peculiar coherencia. La enorme vitalidad que generaban estos espectáculos a base de sus eclécticas combinaciones de luz, de movimiento, de color y de sonido no pudo menos que impactar también la sensibilidad de Carl Orff ofreciendo un especial campo de acción a su creatividad. Entre esto y el descubrimiento del *Codex Buranus* se suscitó en Carl Orff la primigenia idea generadora (substancial para toda posterior acción creativa) de su magnífica obra *Carmina Burana*, primera de aquel tríptico con que posteriormente fue asociada a otras dos obras de parecido corte, *Catulli Carmina* y *El triunfo de Afrodita* pero que distan mucho de la enorme genialidad que muestra dicha obra de *Carmina Burana* que, por sí sola, proyectó universalmente el nombre de su creador, siendo una de las obras más representativas de la composición musical del siglo XX.

- En el *ballet* es de plena competencia del director de escena (y en su caso, del director de la coreografía) el control sobre las diversas entradas de los danzantes sobre la escena. Son estos específicos directores los que deben controlar tanto las apariciones como las sucesivas evoluciones de estos artistas de la plástica escénica y al propio tiempo, estar muy atentos al preciso momento en que éstos irrumpen en el escenario y, sobre todo, los momentos precisos del inicio de su peculiar acción.

- En todo caso cabe remarcar el enorme mérito del *ballet* puesto que su práctica requiere no sólo el constante estudio sino también la sacrificada vigilancia de la forma física, la dinámica agilidad y el control rigurosísimo del peso corpóreo. Estos aspectos no suelen ser valorados por el público en toda su importancia, como tampoco el que, a pesar de tan rigurosos cuidados sobre el físico, el paso inexorable del tiempo dicta su inflexible ley; por ello, la actividad artística de los danzantes tiene un corto¹⁷ plazo, a diferencia de la de los grandes intérpretes instrumentales y los cantantes.
- También hay que considerar no sólo la lógica estética por la que se funde poseía-música con la danza. Es necesario atender también al sentido profundo de la danza y su manifestación de plena naturalidad como exaltación espontánea e irreprímible de aquellas efemérides que conceden realce a la vida humana. Por ello mismo indica¹⁸ Béla Bartók lo siguiente:

Las colecciones manuscritas o impresas pueden ser consideradas como cosa muerta, aun cuando posean todos los caracteres de seriedad necesarios. En sustancia, sólo sirven para hacer conocer las melodías, pero de ninguna manera pueden introducir en la verdadera, en la palpitante vida de la música popular. Quien quiera comprenderla realmente [...] deberá vivirla, por así decirlo: y ello sólo es posible a través del contacto directo con los campesinos. Además, si queremos que ella influya de manera determinante sobre nuestra propia actividad creadora, será necesario que nos conquiste por completo con toda su poderosa seducción: No bastará entonces aprender sus melodías. ¡Es indispensable conocer el ambiente mismo en que esas melodías prosperan! Es indispensable ver la mímica de los campesinos que cantan, participar de sus fiestas de bailes y de sus fiestas nupciales, asistir a sus funerales: cada una de estas ocasiones tienen sus melodías particulares, a menudo extraordinariamente características.

¹⁷ Paradójicamente, cuando la actividad artística de los danzantes, sobre los 50 años aproximadamente (salvo rarísimas excepciones), comienza a declinar, es entonces cuando la actividad de los grandes intérpretes instrumentales está en pleno apogeo o, incluso, aumentado considerablemente en calidad... Más contrastante es aún el hecho por el que la actividad creativa de los compositores comienza sobre los 50 años a acrisolarse. Pero todavía es más contrastante la consideración por la que el director de orquesta no está plenamente capacitado para extraer el máximo de posibilidades hasta alcanzar la plena madurez, rayando ya la inminencia de la propia ancianidad... Sobre esto es conveniente considerar la autorizada opinión de Richard Strauss cuando expresa lo siguiente:

La dirección es, al fin y al cabo, un asunto difícil; ¡hay que tener setenta años para darse plenamente cuenta de ello! (Indicado por Enrique Jordá en su obra *El Director de Orquesta ante la partitura*; Madrid, Ed. Espasa Calpe, S.A., 1969. A su vez, Enrique Jordá ha tomado esta referencia desde el libro *Betrachtungen und Erinnerungen*, pág. 65, edit. Atlantis, Zurich y Friburgo, 1949).

¹⁸ Béla Bartók: *Escritos sobre música popular*, traducc. de Roberto V. Raschella; Madrid, Ed. Siglo Veintiuno, 1979, pág. 186.

- Una vez más se muestra esta relación, necesariamente directa, entre naturalidad y erudición, como directa imagen e íntimo correlato del nexo que el hombre moderno de la actualidad debe establecer constantemente con el medio rural, pero no sólo para extraer desde él sus aspectos pintorescos desde un artificioso distanciamiento. Es absolutamente necesario, (para el primordial interés de su propio equilibrio psíquico) establecer esos continuados contactos con aquellos núcleos en los que todavía se da esa admirable dimensión de familiaridad humana manifestada en todo su espontáneo y lozano vigor.

H. Aunque las expresiones de “una gaita y de una zampoña [...] tamborino” reducen el elenco instrumental a una sintética muestra (muy distinta de aquellos amplios conjuntos instrumentales que aparecen en otros contextos) supone ésta la complejidad de canto-instrumentos-danza. Entre los contextos de *QUIJOTE*, II, Lxi y de *QUIJOTE*, II, Lxix aparece un enorme muestrario instrumental en el que se representan prácticamente los elementos esenciales organológicos de la orquesta. En cambio, aquí es muy lacónica y sucinta la representación instrumental pero, en todo caso, suficiente para mostrar la magnífica fusión cooperadora con el canto y la danza.

[...] el viejo Eleuco, acordando su instrumento, que un rabel era, con la zampoña de otro pastor, rogó a Artidoro que alguna cosa cantase, pues él más que otro alguno lo debía hacer, por haberle dado el cielo tal gracia que sería ingrato si encubrirlo quisiese. Artidoro, agradeciendo a Eleuco las alabanzas que le daba, comenzó luego a cantar unos versos que, por haberme puesto en mi sospecha [a]-que[ll]as palabras que antes me ha dicho, los tomé tan en la memoria, que aún hasta agora no se me han olvidado; los cuales, aunque os dé pesadumbre, oírlos, sólo porque hacen al caso para que entendáis punto por punto por los que me ha traído el amor al desdichado¹⁹ en que me hallo, os los habré de decir, que son éstos:

En áspera, cerrada, oscura noche,
sin ver jamás el esperado día,
y en continuo, crecido, amargo llanto,
ajeno de placer, contento y risa,
meresce estar, y en una viva muerte,
aquel que sin amor pasa la vida.
[...]
Los rigurosos trances de la muerte

¹⁹ Ante la evidente rareza de esta expresión, “desdichado”, que, obviamente, no encaja y confunde el sentido lógico de este contexto, Florencio Sevilla y Antonio Rey proponen, en el correspondiente pie de página, (Tomo II, pág. 73 de la edición de las *Obras Completas* de Cervantes) la pertinente sustitución por la palabra “estado”. En otras ediciones de las *Obras Completas* de Miguel de Cervantes, al carecer de notas aclaratorias a pie de página, no se repara en esta manifiesta deficiencia. Por cierto, es digno del mayor encomio el ímprobo trabajo de erudición que han realizado Florencio Sevilla y Antonio Rey *Obras Completas* de Miguel de Cervantes. Esto se manifiesta especialmente en el enorme cúmulo de notas a pie de página que tan gran beneficio ilustrativo confieren al lector.

no huye el amador; antes con risa
desea la ocasión y espera el día
donde pueda ofrecer la cara vida
hasta ver la tranquila última noche,
al amoroso fuego, al dulce llanto.

En una de las coplas de esta composición de Juan del Encina, que se inicia desde el famoso refrán:

Más vale trocar
placer por dolores
que estar sin amores

Seguidamente aparecen unas glosas que entroncan directamente con el mismo sentido que aquí confiere Cervantes a su poema puesto que Juan del Encina también indica y aclara lo siguiente:

Donde es gradecido
es dulce morir
vivir en olvido
aquel no es vivir.

Es vida perdida
vivir sin amar
y más es vida
saberla emplear

En estas expresiones aparece aquí el hecho por el que rara vez se puede eludir la triste y fatal contradicción del amor. Efectivamente, el que está sinceramente enamorado comprueba que, más pronto o más tarde, amor y dolor parecen correlacionarse inevitablemente de manera simbiótica. Pero, precisamente, esa correlación de amor-dolor es de mayor y más patética intensidad cuanto más elevado es el nivel intelectual de la persona. Por ello mismo indica²⁰ Schopenhauer lo siguiente a este respecto:

En él [hombre sabio] es tanto más violento [el dolor] cuanta más lucidez de conocimiento y más elevada inteligencia posea. El genio es quien más padece.

El instinto se activa de manera absolutamente independiente a la razón. Más aún, el instinto domina a la emotividad y ésta, a su vez, condiciona la razón. Por ello mismo, nada exime al hombre, ni aunque éste sea una altísima eminencia de enorme capacidad

²⁰ En la pág. 128 de su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación*.

intelectual, cuando el instinto lo domina al enamorarse de una mujer (lo mismo que, de manera viceversa, cuando una mujer está enamorada de un hombre). Puede advertirse el enorme y descomunal sufrimiento de hombres geniales de la historia que han cargado, aunque plenamente conscientes pero sin poderlo impedir, dominados por el instinto amoroso, con mujeres con las que no existía una mínima sintonía intelectual o cultural. Por ello mismo indica²¹ Schopenhauer:

En el amor instintivo los hombres no se ven atraídos por las cualidades de carácter de la mujer; por eso tantos Sócrates ha encontrado sus Xántipas; por ejemplo, Shakespeare, Alberto Durero, Byron, etc.

Cervantes nos muestra el hecho de que precisamente la juventud es la fragua desde donde con más ardor se acrisola y refulge el sublime e incandescente sentimiento del amor. Quien no ha estado intensamente enamorado, difícilmente puede entender lo que jamás ha experimentado, por efecto de su egoísmo o, en todo caso, porque su mal llamado amor se ha reducido, simple y llanamente, a poco más que la mera y concupiscente relación carnal.

Es bien evidente que, generalmente, el hecho de enamorarse conlleva un intenso estado emotivo que se caracteriza por su abierta nobleza; se tiende entonces a idealizar a la persona amada hasta extremos exagerados que, en muchos casos para nada se corresponden con la objetiva realidad... Ahí mismo estriba precisamente el gran riesgo, justamente en que la persona idolatrada y a la que se le ha declarado abiertamente el amor, no responda a la idea idealizada que de ella, sólo en la imaginación, se ha construido en la ilusionada, confiada y noble conciencia del enamorado.

La expresión “cantar unos versos que [...] los tomé tan en la memoria” nos da pie a considerar algunos aspectos inherentes a la memoria.

Para cada edad hay un tipo distinto de memoria. Y cuanto más se ejercita ésta, en mejor forma se encuentra. Las neuronas nunca se agotan, y por ello los seres humanos no tienen un límite para acumular conocimientos. En este sentido cabe considerar que “las personas poseemos reservas sobradas de neuronas y fibras nerviosas que no se agotan mientras vivamos”, según explica²² el neurocientífico Joaquín Fuster de Carulla, catedrático de Psicología de la Universidad de California (EE.UU.) Según este experto

²¹ En su ob. cit., *El amor, las mujeres y la muerte*, pág. 35.

²² Tomado del suplemento de los martes, Salud y Belleza, del periódico 20 Minutos de Valencia, del 1 de junio de 2004.

barcelonés, los seres humanos pierden la memoria de los hechos. Y lo hacen a la misma velocidad que se van envejeciendo las redes de las neuronas, unas células especializadas en transmitir impulsos nerviosos.

En consecuencia, las personas tienen una capacidad ilimitada” de formar y asumir nuevos conocimientos, así como de ampliar la memoria. Esta capacidad aumenta sobre todo cuando se pone en funcionamiento con regularidad: “La memoria, como cualquier otra función fisiológica, se fortalece con el ejercicio”, asegura Fuster de Carulla.

La memoria inmediata se debilita con la edad. Pero, en cambio, hay otra memoria que se fortalece: “Los hechos generales y abstractos, los valores morales y estéticos y los principios humanitarios; esto es, lo que solemos denominar sabiduría —afirma—. Por desgracia, esta sabiduría llega tarde en la vida de cada uno para extraer provecho”, concluye. En todo caso, en este contexto se hace referencia a la memoria inherente a los sentimientos. Los hechos que atañen directamente a los sentimientos se recuerdan con tan mayor intensidad y claridad cuanto más vehementes fueron las emociones con que nos marcaron indeleblemente el alma.

— “Estos fueron los versos, hermosas pastoras, que con maravillosa gracia y no menos satisfacción de los que le escuchaban aquel día cantó mi Artidoro”.

La bucólica relación del ambiente rural y pastoril con el amor y el constante canto que de él se hace cuenta con abundantes y milenarios antecedentes de todo tipo. En la Grecia clásica el cultivo de la música, en sus diversas variantes, tuvo una amplia aceptación en el ámbito social. Así debió ser puesto que aparecen diversas escenas musicales en estatuas bellísimas, en imágenes esculpidas en magníficos bajorrelieves o en pinturas realizadas con admirable precisión y distinguida calidad, especialmente en un gran número de vasijas y ánforas²³ de aquellas épocas.

En todo caso, el uso de la zampoña parece ser que se daba mayormente en núcleos urbanos y, por tanto, debió ser su uso muy esporádico en los rústicos ambientes

²³ Tanto en el Museo Nacional de Arqueología de Estambul (anexo al fascinante Palacio Imperial de Topkapi) como también, especialmente, en el Museo Nacional de Arqueología de Atenas se puede admirar una amplísima muestra de todo ello. Especialmente en Atenas es fastuosa la grandiosa colección de ánforas, vasijas, copas y similar tipo de recipientes en los que aparecen, pintadas con exquisito esmero y un realismo impresionante, gran cantidad de escenas musicales, muchas de ellas en simbiosis con la danza. En todas ellas, de manera muy similar a las figuras de las pinturas, bajorrelieves o en las de las estatuas, se muestra un bellísimo e impresionante canon cuya proporción anatómica se cuidaba con especial esmero. Precisamente por vía comparativa de la plástica se puede advertir la abismal diferencia cultural existente en la Grecia clásica respecto a aquellas figuras desproporcionadas del románico de los siglos XI-XII.

pastoriles en que la integra Cervantes. No es, pues, normal el uso indiscriminado de ese instrumento en la vida pastoril. Por otra parte no es de extrañar que Cervantes mezcle conceptos urbanos de organología con lo rural para mayor realce de estas escenas musicales que tienen lugar en el pleno ambiente bucólico del bosque. Pero, en realidad, todo lo más que solían llevar los pastores para sus esporádicos entretenimientos musicales en el bosque, era alguna flauta o caramillo, y no estos otros pesados instrumentos que dificultarían sobremanera su constante caminar por los bosques y prados...

[...] los otros pastores hacia el lugar poco a poco se encaminaron; y al quebrar la cuesta donde aquella mañana habían topado a Elicio, oyeron todos la zampoña del desamorado Lenio, el cual era un pastor en cuyo pecho jamás el amor pudo hacer morada, y desto vivía él tan alegre y satisfecho que, en cualquiera conversación y junta de pastores que se hallaba, no era otro su intento sino decir mal de amor y de los enamorados, y todos sus cantares a este fin se encaminaban; [...] Galatea y los que allí venían se pararon a escuchar por ver si Lenio, como de costumbre tenía, alguna cosa cantaba. Y luego vieron que, dando su zampoña a otro compañero suyo, al son della comenzó a cantar lo que sigue:

En vano, descuidado pensamiento,
una loca, altanera fantasía,
un no sé qué, que la memoria cría,
sin ser, sin calidad, sin fundamento.

una esperanza que se lleva el viento,
un dolor con renombre de alegría,
una noche confusa do no hay día,
un ciego error de nuestro entendimiento.

Aunque muy duras, son muy reales las sensaciones de dolor que aquí se muestran, especialmente más lacerantes cuanto más alto es el nivel intelectual de la persona y más acendrada su nobleza. En el final de la obra cumbre de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*²⁴, aparecen claramente expresados estos superiores conceptos. Precisamente por esta enorme claridad ha sido tildado este autor de “filósofo pesimista” cuando, en realidad, no hace sino analizar con estricto y objetivo rigor la tensa y dramática situación del sabio ante la asfixiante mediocridad de la sociedad. En todo caso es la música (junto a otras áreas selectas de la cultura) el misterioso lenitivo, el consolador bálsamo para su dolor.

²⁴ Obra que citamos con relativa asiduidad, dada la densa y elevada categoría que se establece en ella sobre el conocimiento humano, especialmente en plano básico de la gnoseología.

Aparece aquí el famoso “no sé qué”. En Platón se nos muestra esta expresión de lo inefable en *La República*²⁵, cuando indica: “El trato que se da a los sabios en los Estados tiene un no sé qué de extraño y particular...”. Aristóteles, (en su ob. cit., *Sobre lo sublime y Poética*, pág. 71), también recurre a ese “no sé qué”. De la misma manera, también en Confucio se acopia esta especial expresión; pero, no obstante, allí es menos fiable la verosimilitud de esta expresión dado que la traducción de una lengua tan diferente y, sobre todo, a tantos siglos de distancia, muestra enormes dificultades para la directa analogía hermenéutica.

A la sazón que Lenio cantaba lo que habéis oído, habían ya llegado con sus rebaños Elicio y Erastro, en compañía del estimado Lisandro, y pareciéndole a Elicio que la lengua de Lenio en decir mal de amor a más de lo que era razón se extendía, quiso mostrarle a la clara su engaño; y, aprovechándose del mismo concepto de los versos que él había cantado, al tiempo que ya llegaban Galatea, Florisa y Teolinda y los demás pastores, al son de la zampoña de Erastro, comenzó a cantar de esta manera:

*Meresce quien en el suelo
en su pecho a amor no encierra
que lo desechen del Cielo
y no le sufra la tierra*

Amor, que es virtud entera,
con otras muchas que alcanza,
de una en otra semejanza
sube a la causa primera.
Y meresce el que su celo
de tal amor le destierra
*que le desechen del cielo
y no le acoja la tierra.*

Se manifiesta aquí un severo vituperio respecto a aquellas personas que, principalmente por su exacerbado egoísmo o incontrolada soberbia, son incapaces de sentir el amor ya que, precisamente todo eso actúa como repelente coraza que impide la penetración en el corazón de tan nobilísimo sentimiento. Como resultado de esta escuálida situación anímica se privan del mayor y más deleitable goce que pueda darse en el alma humana, cual es sentir y brindar el sincero y profundo amor. Precisamente es el amor la esencia, el núcleo motivador en la acción creativa de Dios como también la de su divina providencia sobre lo creado. Por otra parte, las más bellas inspiraciones poéticas y las más deleitables composiciones musicales tienen en el amor su esencial

²⁵ Ob. cit., pág. 214.

motivación. Pero lo mismo ocurre con la plástica como con cualquier tipo de creatividad en los distintos órdenes de la vida humana.

San Juan, en uno de los pasajes más bellos de sus epístolas, indica las siguientes y sublimes expresiones²⁶:

Dios es amor. El amor de Dios a nosotros se manifiesta en que envió al mundo a su Hijo Unigénito para que vivamos por Él. El amor no está en que nosotros hayamos amado a Dios, sino en que Él nos amó a nosotros.

Precisamente ahí da la clave esencial San Juan. Se suele creer, de manea vulgar y equívocamente, que no se produce el amor hasta que la otra parte acepta las muestras de cariño de quien noblemente se ha anticipado a manifestarlo de manera primigenia; pero el amor, en todo caso, se cumplimentaría con la unión sexual, ya que lo más esencial del amor se ha producido ya, anteriormente, en aquel deleitable ofrecimiento del corazón. En realidad, el amor es esencialmente darse, ofrecerse de manera noble e integral. En eso estriba el amor y en eso mismo su auténtica manifestación y su cabal cumplimiento, aunque se manifieste de manera unilateral, independientemente que la otra parte no merezca esa incondicional y noble entrega. En todo caso, si existe en la otra parte una digna aquiescencia y una cariñosa correspondencia, se logra verdaderamente el cenit del cariño.

Ciertamente el amor es el germen vital que mueve el mundo. La íntima asociación de los amantes da origen a la familia desde la que se generan los nuevos seres que perpetúan la vida. Precisamente el fruto del amor es la vida. Pero la vida familiar supone un serio compromiso que hay que afrontar en el día a día en que se manifiestan una serie de problemas que, si se van superando, lo acrisolan en el fuego sagrado del abnegado sacrificio. En él se fragua, purifica y aquilata el verdadero amor; en cambio, por el contrario, ese inexorable fuego acaba por consumir, como si fuera paja seca, una serie de intereses creados que intentaban suplantar el verdadero amor... Si ya de por sí la delicada llama del amor hay que alimentarla cuidadosamente, con obsesivo esmero, sin cesar, para que no se extinga... ¿qué decir de aquellos que, inmiscuyéndose con descarada ligereza entre la ilusión de los amantes, arrojan sobre aquella sagrada llama amorosa el fatídico hielo de la maledicencia y de la calumnia...? Pocos crímenes hay tan repulsivos como el de aquellos que, con las calumnias, difamaciones o maledicencias, rompen y desgarran los fervientes idilios de los enamorados. Con ello atentán contra la

²⁶ En la *I Epístola*, 3, 8-10

ley sagrada de la natural atracción hombre-mujer. Con ello destruyen lo más deleitable de la vida humana: el amor entre la pareja y, en consecuencia, los frutos de la vida que desde aquel amor se generan.

En realidad, el desprecio que se muestra en los contenidos de este canto respecto a los que no sienten el amor no es por el hecho mismo de su estado impasible ante este nobilísimo sentimiento; en todo caso, más bien se refiere esa denuncia a las causas que, previamente, han dejado el alma impasible, yerma e insulsa para el amor, principalmente por el egoísmo y la soberbia, según indicábamos anteriormente.

[...] pero no por esto el desamorado Lenio dejó de estar firme en su opinión; antes, quería de nuevo volver a cantar y mostrar en lo que cantase de cuán poco momento eran las razones de Elicio para oscurecer la verdad de tan clara que él a su parecer sustentaba [...]

—No te fatigues por ahora, discreto Lenio, en querernos mostrar en tu canto lo que en tu corazón sientes, que el camino de aquí al aldea es breve, y me parece que es menester más tiempo del que piensas para defenderte de los muchos que tienen tu contrario parescer. [...]

Luego que la cuestión fue acabada, todos con regocijo se encaminaron al aldea; y en tanto que llegaban, la hermosa Florisa, al son de la zampoña de Galatea, cantó este soneto:

Crezcan las simples ovejuelas mías
en el cerrado bosque y verde prado,
y el caluroso estío e invierno helado
abunden yerbas verdes y aguas frías. [...]

Breve se les hizo a los pastores el camino, engañados y entretenidos con la graciosa voz de Florisa, la cual no dejó el canto hasta que estuvieron bien cerca del aldea y de las cabañas de Elicio y Erastro.

La expresión “querernos mostrar en tu canto lo que en tu corazón sientes” es muy significativa. Lo que se siente en el corazón, obviamente puede expresarse, con mayor o menor claridad hermenéutica, meramente con palabras. En cambio, lo que aquí se pretende indicar es que la manifestación de los sentimientos, cuanto más realce y significación poseen, tanta mayor vehemencia, energía y pasión requieren para su adecuada manifestación.

GALATEA II

—Después de acabado nuestro baile y el canto de Artidoro —como ya os he dicho, bellas pastoras—, a todos nos pareció volvernos al aldea. [...]

“A esta sazón, sin que él tuviese lugar de responderme, llegó Eleuco el mayoral, y dijo con voz alta: “¡Ea, gallardos pastores y hermosas pastoras!, haced que sientan en el aldea nuestra venida entonando vosotras, zagalas, algún villancico, de modo que nosotros

os respondamos; porque vean los del pueblo cuánto hacemos al caso los que aquí vamos para alegrar nuestra fiesta”. [...] Y así, yo, sirviéndome de la ocasión y aprovechándome de lo que con Artidoro había pasado, di principio a este villancico:

En los estados de amor
nadie llega a ser perfecto
sino el honesto y secreto

Para llegar al süave
gusto de amor, si se acierta,
es el secreto la puerta,
y la honestidad la llave.
Y esta entrada no la sabe
quien presume de discreto
sino el honesto y secreto. [...]

“No sé si acerté, hermosas pastoras, en cantar lo que habéis oído; [...]

Mas, apenas había dado la nueva luz lugar para discernir los colores, cuando luego se me ofreció a los ojos un cortecido álamo blanco, que delante de mí estaba, en el cual y en otros muchos vi escritas unas letras, que luego conocí ser de la mano de Artidoro, allí fijadas; y, levantándome con priesa a ver lo que decían, vi, hermosas pastoras, que era esto:

Pastora en quien la belleza
en tanto extremo se halla,
que no hay a quien comparalla
sino a tu mesma crüeza.
Mi firmeza y tu mudanza
han sembrado a mano llena
tus promesas en la arena,
y en el viento mi esperanza. [...]

Yo moriré desterrado
porque tú vivas contenta,
mas mira que amor no sienta
del modo que me has tratado;
porque en la amorosa danza,
aunque amor ponga estrechez,
sobre el compás de firmeza
no se sufre hacer mudanza.

De igual manera que en otros contextos, también en éste se manifiesta una amplia variedad de aspectos, distintos entre sí y que, por tanto, conviene considerarlos separadamente:

- A. Que sientan en la aldea nuestra venida entonando [...] algún villancico.
- B. En los estados de amor nadie llega a ser perfecto sino el honesto y secreto.
- C. Porque en la amorosa danza, aunque amor ponga estrechez, sobre el compás de firmeza no se sufre hacer mudanza.

Según procede y conviene, se establecen a continuación los correspondientes comentarios:

A. “Que sientan en la aldea nuestra venida entonando [...] algún villancico”. Con esta expresión se intenta indicar no ya sólo que el grupo de pastores siente la necesidad de expresar su alegre estado de ánimo, sino también el anhelo de que la gente del pueblo perciba y valore claramente esa gozosa manifestación. Aducimos a continuación, a este respecto, sólo la parte final²⁷ del pertinente comentario²⁸ de Béla Bartók:

Un campesino consideraba a la vez absolutamente inconveniente cantar *regös*, nupciales o de cosecha, por el solo deseo de cantar.

En realidad, se da generalmente una directa correspondencia entre la música popular y la culta, en tanto que en el sencillo ámbito de la música popular, rural, se manifiesta ésta plena de sentido, coherencia y de significado; obviamente, esta dualidad de sentido-significado se alza a su más alto grado cualitativo en la elaborada música culta puesto que en ésta se amplía el radio de acción a muy distintas, complejas y más sutiles finalidades pero, de cualquier manera, todas ellas dotadas de significación y de finalidad. En todo caso, la música adquiere plena coherencia cuando cumple, entre otros parámetros lógicos, el de medio-finalidad, esto es, la expresión y manifestación de un efecto como resultado coherente de alguna causa lógica. La música popular, rural, expresa cantando (o, en su caso, mediante la interpretación de piezas instrumentales) asuntos directamente relacionados con sus diversos usos costumbristas, tareas campestres y celebraciones tradicionales. Toda esta correlación lógica y natural, que emparenta la coherencia de la música con la pertinente justificación, como realce de las propias vivencias, lo mismo que las demás artes²⁹ (y que se manifiesta de manera tan clara), no es aceptada por parte de ciertos sectores de la composición vanguardista que sólo confieren a la música un escuálido aspecto de mera elucubración cerebralista. Ni siquiera tiene valor para ellos la creatividad artística emanada desde las motivaciones del sentimiento. A este respecto es muy indicativa la opinión de Stefano Russomanno cuando indica³⁰ lo siguiente:

²⁷ La frase completa, de especial interés, ya se ha insertado anteriormente en *QUIJOTE* I, xxvii.

²⁸ Indicado en los *Escritos sobre música popular*, ob. cit., págs. 52-53.

²⁹ De manera muy especial con la arquitectura en tanto que en ella está más remarcado el grado de finalidad (o de utilidad) superpuesto de manera simbiótica a su propia dimensión artística.

³⁰ En la reseña publicada por el *ABC Cultural* del 3-3-2001, pág. 48.

Aunque gran parte de la música de Donatoni ahonda en el infierno del acto nihilista, su fe en la escritura y las reglas que permiten articularla se ha mantenido firme durante años. No obstante, para Donatoni cualquier forma de comunicación asume la fisonomía de un sistema cerrado y autónomo del que se rechazan las finalidades pragmáticas³¹. Componer tenía que ser un acto gratuito, despojado de intenciones. Precisamente en esa ausencia de justificación, la música cobra su mayor fuerza. A quien le hubiese preguntado por qué componía, Donatoni hubiera contestado posiblemente que él componía música porque sí y que no había más.

En todo caso el arte es una expresión comunicativa, por ello las expresiones subjetivistas, marcadamente personalistas y excluyentes como las de este caso deberían tener, en buena lógica, un solo receptor: el propio autor de la obra reduccionista. Desde furibundos intentos por justificar lo injustificable se suele recurrir al ambiguo argumento de que la música es un acto de comunicación pero despojándola de todo contenido de mensaje y de sentido.

B. “En los estados de amor nadie llega a ser perfecto sino el honesto³² y secreto”. Esta expresión contiene una gran verdad en sus dos miembros. La primera condición es la honestidad puesto que sin ella no se puede pretender ni exigir que la otra parte la posea. La condición y la necesidad de “ser secreto” se manifiesta también aquí de manera muy significativa. Con ella precisamente se pretende indicar que los amantes deben comunicarse mutuamente su amor con diligencia, claridad y discreción porque la gente, (atacada generalmente de soberbia, envidia, hedonismo y materialismo), suele embestir con vileza los más nobles sentimientos, especialmente cuanto son éstos de mayor nobleza y más limpia e inocente hermosura; generalmente la gente ataca aquello que no comprende o que es incapaz de asumir por falta de leal compromiso. Y es que, verdaderamente, a luz no le molestan las tinieblas; precisamente cuanto más densas son éstas, con tanta mayor consistencia destaca entre ellas la luz. En cambio, las tinieblas son directamente arruinadas, difuminadas y desintegradas, cuando entre su pavorosa negrura brilla clara y fulgurante la luz.

³¹ O sea, desde mi rebeldía sólo es arte aquello que yo lo declaro como tal, independientemente de que se ajuste a la lógica y al sentido común y, mucho menos que apele al sentimiento...

³² Por cierto, es tanto el grado de confusión sobre el rigor hermenéutico que incluso los que parecen mostrar aún algún tipo de respeto sobre dicho rigor hermenéutico, incurren constantemente en la confusión de trocar el concepto de “honestidad” por el de “honradez”. Cervantes emplea aquí la palabra “honestidad” con absoluto rigor puesto que ésta cualidad se refiere a la conducta moral especialmente concerniente a la sexualidad; en cambio el concepto de “honradez” atañe a la dignidad en un aspecto más amplio referido a la legitimidad de los diversos actos en el ámbito social.

C. “Porque en la amorosa danza, aunque amor ponga estrechez, sobre el compás de firmeza no se sufre hacer mudanza”. Viene a indicarse con esto que cuando la atracción amorosa es mutua, si uno de los dos no muestra una paritaria valentía y nobleza similar a la otra parte, surgen entonces cantidad de tensiones que pueden, ciertamente, arruinar el amor idílico, sincero y vehemente entre dos enamorados. La flor que brotaba deleitable queda así pisoteada cuando se abre a la luz del sol.

Claridad en la manifestación de los sentimientos y valentía para defenderlos (“aunque amor ponga estrechez”), es condición necesaria para que el amor mutuo, surgido de una intensa atracción natural, se consolide y fortalezca. En resumen: el amor tiene sus leyes inflexibles; por ello mismo, cuando después de haber surgido un intenso y mutuo amor, una de las dos partes falla por cualquier motivo pusilánime, egoísta o reticente, a la larga acaba pagando esa deuda inexorable y lamentándolo amargamente todo el resto de la vida... El auténtico amor, basado en una febril atracción mutua, sólo pasa una vez en la vida...; si no se le atiende debidamente, jamás vuelve ya a pasar...Y es que ocurre muchas veces que, aun existiendo un intenso amor mutuo, el que primero declara al otro su sincero amor, queda como al paio, como a merced del otro...Si esta otra parte no actúa con nobleza sino que lo desvía su egoísmo hacia veleidosas probaturas y coqueteos, arruina con ello el idilio de aquel mutuo amor.

La cuestión amorosa es de fundamental importancia porque es esencial hasta el punto de condicionar la vida entera de las personas de manera decisiva. Su importancia, en uno u otro sentido, se acrecienta de manera descomunal puesto que determina la constitución y estabilidad de la familia; y ésta, en resumen, es la célula más dinámica toda vez que la base substancial de la sociedad humana.

Sobre este asunto se han escrito multitud de poemas y se ha compuesto una enorme cantidad de canciones, sencillamente porque es lo más importante en la vida humana. En estos poemas y canciones se expresa precisamente eso, que la parte que ha sufrido injustamente por el desdén inadecuado no suele, por lo general, recuperarse de la intensa herida y es entonces la otra parte, la que ha abusado indebidamente, la que lamenta de por vida haber perdido para siempre el amor auténtico y sincero, cuando ya el asunto no tiene remedio posible... Generalmente, el amante que ha sufrido el desdén suele emplear hacia la otra parte (cuando ésta, al fin, está también herida y vencida de amor) las mismas palabras o los mismos conceptos: “no me quieras tanto...”, “ni se compra ni se vende el cariño verdadero”, “sufre y aguanta la carga, que mi cariño se

fue”, “si hace daño la bebida, más daño me hizo tu amor”, etc. Se pretende expresar en estos casos la amarga experiencia por la que, aun estando dos personas mutua e intensamente enamoradas, frenéticamente atraídas por la ley natural del instinto, una de las dos partes no ha sabido estar a la noble altura que exige el sincero amor...

“Estrechez” Viene a significar las dificultades que siempre aparecen entre los enamorados. “Compás de firmeza” es lo inexorable en la ley del amor, que cobra un amargo tributo al que ha sido pusilánime y cobarde. “No se sufre hacer mudanza” significa que la cobardía de uno de los amantes causa una herida, generalmente imborrable e irreparable, incurable en la parte que ha sido noble, valiente y sincera. Por todo ello, mediante la metáfora musical de los conceptos de danza, compás, mudanza... se refiere este poema a que las flechas del amor se dirigen sin doblez y con los mismos directos contenidos a todos los corazones. El amor no repara en diferencias económicas, estamentos sociales ni siquiera en contrastes de edades. Por ello mismo, la acritud y el desdén que algunas personas muestran al ser requeridas sinceramente de amor, se tornan contra ellas mismas, muchas veces de manera terrible, cuando las flechas de Cupido, que se disparan hacia todas las direcciones y en todos los sentidos, también a ellas las alcanza.

—Si la mucha causa que tengo de llorar, con la poca que de cantar tengo, entendiera que en algo se menguara, bien pudieras, hermosa Galatea, perdonarme porque no hiciera lo que me mandas; pero por saber ya por experiencia que lo que mi lengua cantado pronuncia mi corazón llorando lo solemniza, haré lo que quieres, pues en ello, sin ir contra mi deseo, satisfaré el tuyo.

Y luego la pastora Florisa tocó su zampoña, a cuyo son Teodosia cantó este soneto:

Sabido he por mi mal adónde llega
la cruda fuerza de un notorio engaño,
y cómo amor procura, con mi daño,
darme la vida qu’el temor me niega. [...]

No había bien acabado de cantar Teodosia el soneto que habéis oído, cuando las tres pastoras sintieron a su mano derecha, por la ladera de un fresco valle, el son de una zampoña, cuya suavidad era de suerte que todas se suspendieron y pararon, para con más atención gozar de la nueva armonía. Y de allí a poco oyeron que al son de la zampoña el de un pequeño rabel se acordaba, con tanta gracia y destreza, que las dos pastoras, Galatea y Florisa, estaban suspensas, imaginando qué pastores podrían ser los que tan acordadamente sonaban, porque bien vieron que ninguno de los que ellas conocían, si Elicio no, era en la música tan diestro. [...]

—Deja por agora, Teolinda —dijo Florisa—, de alabarnos estos pastores, que más nos importa escuchar lo que vienen cantando, pues no menos gracia me parece que tienen en la voz que en la música de los instrumentos. [...]

No traían compañía alguna, y tan embebecidos en su música venían, que estuvieron gran espacio sin ver a las pastoras, que por la misma ladera iban caminando, no poco

admiradas del gentil donaire y gracia de los pastores; los cuales, con concertadas voces, comenzando uno y replicando el otro, esto que se sigue cantaban:

Tirsi, qu'el solitario cuerpo alejas
con atrevido paso, aunque forzoso,
de aquella luz con quien el alma dejas:

¿cómo en son no te dueles doloroso,
pues hay tanta razón para quejarte
del fiero turbador de tu reposo? [...]

Y si ves que mi alma no sospira
es porque veo a Fili acá en mi pecho,
de modo que a cantar me llama y tira.

Cabe atender aquí, respecto a estos diversos conceptos, sus correspondientes consideraciones, especialmente las siguientes:

- A. mucha causa que tengo de llorar, con la poca que de cantar tengo.
- B. lo que mi lengua cantado pronuncia mi corazón llorando.
- C. no menos gracia me parece que tienen en la voz que en la música de los instrumentos.
- D. con concertadas voces.
- E. comenzando uno y replicando el otro.
- F. el fiero turbador de tu reposo.

Como siempre, se establece a continuación el correspondiente comentario para cada uno de estos seis apartados:

A. Con la expresión “mucha causa que tengo de llorar, con la poca que de cantar tengo” se muestra el profundo dolor que causa el mal de amores y, al propio tiempo, la necesidad ineludible que siente la persona, sumido en la densa tristeza, de confiar su dolor a sus entrañables amistades. En esos estados de ánimo se siente la necesidad de la expresión pero no es el canto el vehículo más apropiado porque en todo caso, a poco que sobre él se pretenda establecer la expresión del dolor, el propio canto no hace sino abocarlo a un patetismo mayor. Ya se ha indicado el caso de que el cantante de ópera, aun no siendo el sujeto paciente sino meramente su representante teatral, al sumirse enteramente dentro de su doliente personaje, no puede en muchos casos reprimir el llanto, con el riesgo que esto supone para la interpretación lírica musical. Precisamente en estos casos cumple una función insustituible la interpretación de la música puramente instrumental. Con ella la expresión se libera de la concreción léxica al

tiempo que su mensaje se amplía en un denso campo de ilimitado y abstracta densidad emotiva. Como el sentimiento no se puede expresar con palabras porque su amplia complejidad no se puede contener en ellas, es entonces la expresión puramente instrumental, liberada de la concreción y delimitación de las palabras, el vehículo más apropiado en estos casos. En ello son excelentes ejemplos gran parte de aquellos movimientos líricos de las sinfonías, especialmente enmarcados en los segundos tiempos.

B. La indicación “lo que mi lengua cantado pronuncia mi corazón llorando” es un directo correlato de lo anteriormente indicado aunque, en todo caso, es aquí todavía de mayor calado lírico y poético. Por ello deberíamos glosarlo con mayor amplitud que el sub-párrafo anterior. No obstante, acopiando nuestro propio criterio con relativa lógica, sugerimos que el comentario quede acotado aquí mismo y, en su lugar, se evoque alguna de aquellas deleitables piezas puramente instrumentales desde cuyo mensaje sin palabras se llega de la manera más expeditiva, sintónica y consoladora al fondo del corazón amante.

C. Con la expresión “no menos gracia me parece que tienen en la voz que en la música de los instrumentos” se pretende manifestar las notables cualidades de estos pastores, tanto en sus facultades del orden fonético como en la habilidad técnico-artística para la interpretación de sus respectivos instrumentos.

D. La indicación “con concertadas voces” sugiere que el canto se organiza desde unos cánones preestablecidos; precisamente esto es posible desde una práctica consuetudinaria y una ejercitación adecuada sobre la acción expresiva, tanto en el canto como en la técnica interpretativa desde los instrumentos.

E. “Comenzando uno y replicando el otro” viene a indicar la alternancia de las voces sobre el mismo hilo conductor de la correspondiente composición musical.

F. La expresión “el fiero turbador de tu reposo” es de un enorme calado expresivo. Su lacónica expresión está en diametral contraposición con su enorme profundidad emotiva. Este “fieramente turbador de tu reposo” es la metafórica referencia al intenso dolor que causa el amor cuando éste es sincero y profundo, precisamente porque la mente

reclama la sintonía con la otra parte, como la media naranja a su otra mitad. Ya hemos indicado anteriormente que la mayor parte de la expresión artística, en todas sus facetas, versa principalmente sobre el drama que sufre el ser humano hasta que logra completarse con la otra mitad. El ser humano sólo logra el armónico equilibrio en la íntima relación de hombre y mujer. Con esta íntima unión la esencia humana se complementa y ajusta, como la naranja con sus dos mitades unidas. Sobre esto cabe citar una lacónica pero interesante respuesta de Leonard Cohen a la pregunta que se le formuló³³:

— ¿Alguna vez has lamentado el poder que las mujeres han tenido sobre ti?

—Nunca lo he considerado de esa forma, aunque, claro, algunas veces me he lamentado, pero otras me he alegrado. Al final, somos uno el contenido del otro. Y la mayoría de los hombres lleva a una mujer en el corazón, y muchas mujeres llevan [igualmente] a un hombre en el corazón.

La igualdad hombre-mujer es bien manifiesta en la obra de Cervantes, especialmente en la *Galatea*, etc. Hombre y mujer acusan de igual manera los efectos de amor y, en su caso, el intenso dolor que causa la falta de la correspondiente cohesión y entendimiento. El fenómeno de la relación amorosa es, no obstante, de una inmensa complejidad. En principio ambos, hombre y mujer, anhelan la relación amorosa, con plena legitimidad, especialmente cuando existe la mutua e intensa atracción. Pero, no obstante, el problema adviene inevitablemente en el intento de ajuste de las dos mitades de la naranja ya que, aunque la amorosa atracción física sea frenética e irrefrenable entre los dos amantes, sobre ella permanece la peculiaridad psicológica de cada cual. Y esa complejidad se multiplica al entremezclarse factores de orden diverso como el físico-corporal y el anímico-emotivo. A ello hay que añadir la dificultad para establecer el necesario principio de autoridad dentro de la básica igualdad de la pareja. Por ello mismo indica Schopenhauer³⁴ lo siguiente:

Cabe afirmar que sólo consigo mismo se puede estar en completa armonía: no con el amigo ni con la amada, pues aun las diferencias de personalidad y de estado de ánimo producen cierta disonancia, por mínima que [ésta] sea. De ahí que la verdadera y profunda paz de corazón y la perfecta serenidad de ánimo, que constituyen, junto con la salud, los más preciados bienes terrenales, sólo se puedan

³³ Publicado en el periódico *El Mundo*, martes 26 de mayo de 2010, pág. 45.

³⁴ Arthur Schopenhauer: *Aforismos sobre el arte de vivir*; ob. cit., pág. 189.

hallar en soledad³⁵ y, como disposición permanente, en el recogimiento más absoluto.

No obstante, el constante y obsesivo afán por cubrir la otra mitad de la naranja llena la mayor parte de nuestra vida humana. Y no sólo la llena sino que condiciona nuestra vida de manera decisiva o, al menos, de modo muy determinante. De ahí la tremenda importancia sobre la afortunada compenetración o, en su defecto, su lamentable ausencia. Respecto a esto indica³⁶ también Schopenhauer:

Los amantes miden de modo instintivo la proporción que les falta y necesitan completar. En el fondo de toda gran pasión se halla ese cálculo inconsciente. Y cuando los amantes hablan poéticamente de la unión de las almas es necesario entender siempre la armonía de las cualidades físicas, pues no son las almas las que se buscan, son los cuerpos. El objetivo es procrear al ser más perfecto.

Si se ha logrado encontrar esa media naranja, el problema se centra después en cubrir, superar o soportar las imperfecciones y desajustes que acaecen con esa unión; pero si no se ha logrado esa unión, toda la obsesión, expandida y dilatada durante toda la vida, es anhelar que se produzca, ambicionar que aparezca la adecuada otra mitad que engarce armónicamente con la nuestra. En realidad, cuando se ha producido felizmente esa unión, ese engarce de las dos mitades de la naranja, se muestra el fenómeno superior de la especie humana en plenitud. Por eso mismo indica claramente Schopenhauer lo siguiente³⁷:

Toda constitución sexual es una constitución incompleta: la imperfección varía según los individuos. En uno y otro sexo, cada ser no es más que una parte incompleta o imperfecta del todo. Pero esta parte puede ser más o menos considerable según las naturalezas. Por eso cada individuo encuentra su complemento natural en cierto individuo del otro sexo, que representa el complemento indispensable para [conformar] el tipo completo.

Ocurre, no obstante que, precisa y paradójicamente, con esa unión desaparece también esa sublime ansia, ese suspiro candoroso e inefable que inspira en sus

³⁵ Schopenhauer depura este concepto y por eso (en los *Aforismos sobre el arte de vivir*; ob. cit., pág. 194) añade lo siguiente:

La sociabilidad de cada uno está aproximadamente en proporción inversa a su valor intelectual; y la expresión “es muy insociable” equivale casi a [indicar que] “es un hombre de grandes cualidades”.

³⁶ *Los dolores del mundo*; ob. cit., pág. 89.

³⁷ En su ob. cit., *El amor, las mujeres y la muerte*, pág. 36.

dolorosos afanes la más lírica poesía y la más vibrante música. La unión física tiende, sobre todo, a cumplimentar esencialmente la ley natural del instinto. Pero con ello concluye también aquel trepidante delirio del ansia antecedente, precisamente de mayor calado sobre el ámbito emotivo en que se entrecruzan, con frenética tensión, el poderoso instinto, la pasión emotiva y la vibrante ilusión. Pero en esa ansia, en esa tensa espera por la que cada una de las dos mitades de la naranja busca afanosamente unirse a la otra mitad, más que en la culminación de la unión física, establece Aristóteles, precisamente, la más ardiente llama del auténtico amor; por ello mismo indica lo siguiente, con toda claridad, en su *Ética*³⁸: “Sólo hay [auténtico] amor cuando se siente la ausencia de una persona y se desea su presencia”.

Efectivamente, en la distancia no hay unión física; en cambio, es entonces cuando con mayor y más trepidante fuerza late el amoroso corazón.

Es insoslayable la importancia de la mujer como complemento total y absoluto del hombre, tanto en el plano sentimental como en el físico. El ser humano está creado para existir en pareja. En realidad, todos los fenómenos físicos del orden biológico muestran una constitución formal dispuesta de manera binaria, incluso hasta el propio cerebro. La persona humana, dispuesta en uno de los dos sexos y con características psicológicas inherentes a ello mismo, es sólo la mitad de aquellas dos partes en que se manifiesta la plenitud del ser humano: de ahí la perentoria y constante tendencia a la unión, como las dos partes del cerebro que, aunque diferenciadas en su funcionalidad, se nos muestran estrechamente yuxtapuestas.

Todas las manifestaciones emotivas, todos los efluvios estéticos, todos los afanes de la persona se encauzan a cubrir la otra mitad de una personalidad que, como bien sentencia la sabia expresión popular, sin “la otra media naranja” se muestra, ciertamente, como partida³⁹ por la mitad. Dicho de otra manera, la persona humana se manifiesta, dentro de su complejidad psicofísica, en dos variantes determinadas por el sexo pero ambas se muestran con la imperiosa necesidad de la mutua complementación, a la manera metafórica de los equinoccios que conforman las dos partes de un mismo año y sin su referencia no es posible entender la sucesión en las etapas del año ni la

³⁸ Pág. 242 de esta ob.cit.

³⁹ De ahí los crímenes de pareja, porque, sin saberlo explicar racionalmente, cuando se desajusta la íntima relación, el ser humano se considera como partido por la mitad... El hombre tiende a considerar la otra parte como enteramente suya, de la misma manera que su propio brazo o sus piernas. Por ello mismo, al producirse el conflicto y sentirse el hombre como partido, busca en la otra parte la “culpa” de ese dramático corte y de ahí que se produzcan esas terribles y fatales consecuencias trágicas.

suave correlación continuada de las estaciones. Mendizábal se refiere a la insoslayable necesidad de la íntima relación hombre-mujer con las siguientes expresiones⁴⁰:

¿Se puede ser culpable o hay siquiera culpa en sentir una necesidad, una fuerza⁴¹ impulsora, predestinada por Quien puso y quiso hacerlo para su designio y procedimiento de Creación? ¿Creación del amor en primer término? Resueltamente, no. Necias hipocresías humanas son quienes hacen un misterio de una función fisiológica, y una culpa de una necesidad y un delito artificial del cumplimiento de una ley natural y divina. Prejuicios estériles, instantáneamente violados por los mismos hipócritas que no están exentos de la ley natural y en ella incurren aunque mientan castidades que, sólo cuando las anima el ideal más sublime del amor, para Dios o para la fidelidad, se realizan en una cruenta lucha de vida o de muerte.

De hecho, estamos aún como en la Edad de Piedra para determinar, desde el profundo estudio, el complejísimo fenómeno psicofísico que supone el hecho sexual en el ser humano, tanto más problemático en su magnitud cuanto mayor es el nivel intelectual de la persona. El ser humano, como ente abstracto, está como dividido y abocado sólo hacia una u otra de las dos vertientes o variantes sexuales: macho o hembra. Pero, en una dimensión global, el ser humano, en un sentido genérico, superior y abstracto, tiene esas dos vertientes que se unen como las dos partes de la naranja. Por otra parte, para mayor complejidad, cada individualidad tiene en su dimensión psíquica, tanto en el hombre como en la mujer, un respectivo componente masculino y femenino que conviven conjuntamente en cada persona⁴² y que se muestra más allá de la determinación empírica del aparato sexual correspondiente. Eso no es sino el derivado

⁴⁰ Insertadas en el Capítulo XXI de *El castillo sin Dios*. Esta obra, (que consta de 300 páginas mecanografiadas) permanece sin la correspondiente impresión y, dentro del género novelístico es, probablemente, una de las de mayor intensidad dramática de Federico de Mendizábal.

⁴¹ De nuevo aparecen aquí claras influencias sobre la filosofía de Nietzsche referidas a aquellas ideas de naturalidad, espontaneidad y abierta libertad que tanto defiende el autor alemán desde el metafórico componente dionisiaco. El contenido filosófico de la obra de Nietzsche es difícil de detectar para quien no está bien avezado en la lectura de su amplia y compleja obra. Efectivamente, su básica e intensa formación en filología griega encubre y diluye su denso pensamiento filosófico; por eso mismo, éste sólo se puede detectar y obtener, progresiva y paulatinamente, tras una paciente lectura y como resultado de extraerlo como con pinzas, recogiendo de manera aislada estos contenidos filosóficos que se muestran desperdigados en un amplio océano literario. Tras esta paciente búsqueda se obtienen (eso, sí, siempre muy aisladas) las preciosísimas gemas de su pensamiento filosófico. En éste se muestra una lógica coherencia por la que aquella misma preponderancia que concede el autor, dentro del plano ético, a la espontaneidad, la libertad del espíritu, la intuición, la sensibilidad y la inteligencia, todo ello se hermana, armónica y analógicamente, con el plano estético en el que también antepone la libre y apriorística espontaneidad dionisiaca frente a la norma, la forma y la estructura de la ordenada belleza apolínea que actúan *a posteriori*, añadiendo el orden, mediante método y la sistematización.

⁴² Por más significados que se muestren los componentes varoniles en el hombre y femeninos en la mujer...

efecto, (a modo de consecuencia permanente), de aquella patente indeterminación del sexo que se muestra durante las primeras semanas en la gestación del feto humano. Parece ser que esa dimensión abstracta, compleja y psicosomática continúa actuando también después sobre la personalidad humana y se refleja en diversos aspectos⁴³.

Toda la tensa emoción que el ser humano experimenta cuando se enamora difícilmente se llegará a explicar con satisfactoria amplitud. En todo caso cabe considerar que la sabiduría popular expresa intuitiva y certeramente, con lo de la media naranja, lo que la más erudita ciencia, la más instintiva poesía o el misterioso mensaje musical no aciertan a mostrarlo con conveniente claridad. Y es que el ser humano requiere, para su compleja y plena manifestación, la expresión desde las dos vertientes, masculina y femenina, pero desde una dimensión simbiótica. Y aquí surge precisamente el drama. La necesidad que la persona siente de acopiar, mediante el más íntimo abrazo, su complemento en la pareja no es, en realidad y en su más esencial fondo, mas que la poderosa llamada de la naturaleza que exige esta compleja plenitud, esa manifestación de la humana integridad desde la asociación íntima de la dualidad. El hecho de no lograrla hace que el ser humano camine como partido, como si una cimitarra lo hubiera escindido en dos mitades.

Si esta necesidad de la complementación es necesaria para todos los animales, se muestra tanto más acuciante cuanto más elevada es la capacidad intelectual entre ellos, llegando a su máxima intensidad en el hombre. Cuanto más se ama tanto más intenso es el dolor (tanto más acerbo cuanto más alta es la inteligencia) si no se logra esa complementación desde la íntima unión psicofísica. No haber experimentado ese terrible dolor ante el fracaso del amor o el hecho de permanecer impasible ante tan emotivo fenómeno es claro indicio de que:

- ◆ No se amaba intensamente.
- ◆ Predominaba el interés materialista, el hedonismo o la mera sensualidad sobre el auténtico amor.
- ◆ En todo caso, que es de escaso nivel la capacidad intelectual y emotiva del correspondiente individuo.

La persona humana en su plano genérico, esto es, con la confluencia hombre-mujer, mediante la unión de las dos mitades de la naranja, es la situación ideal y

⁴³ Hasta el punto en que se producen, en el aspecto físico, psíquico (o en la complejidad psicofísica) manifestas inclinaciones.

necesaria. Pero el problema estriba en que estas dos mitades advienen desde dos personas con peculiaridades específicas (del orden social, cultural, religioso, económico...) muy diversas, y con matices psicofísicos muy específicos. La dificultad radica entonces en poder establecer ese ajuste entre las dos mitades de la naranja de la mejor manera posible, limándose diferencias y procurando adaptarse el uno al otro. . El problema se agudiza especialmente cuando se soslaya aquella sabia expresión popular: “Entre marido y mujer nadie se debe meter”. De hecho, ya se manifiesta un intenso drama en el ajuste de las dos mitades para asociar íntimamente dos personalidades distintas... Si a ello se añaden las injerencias torpes e irresponsables (cuando no maliciosas y perversas) de otras personas: familiares, amistades, entorno social..., el drama puede abocar fácilmente en la tragedia.

Aquí cesó el estremado canto de los agraciados pastores, pero no el gusto que las pastoras habían recibido en escucharle; antes quisieran que tan presto no se acabara, por ser de aquellos que no todas veces suelen oírse. [...]

Y esta fue una de las causas por que ellos habían dejado sus rebaños y al lugar de Galatea se venían. Pero, ya que les faltaba poco del camino, a la mano derecha dél sintieron el son de un rabel que acordaba y suavemente sonaba; y, parándose Damón, trabó a Tirsi del brazo diciéndole:

—Espera y escucha un poco, Tirsi, que si los oídos no me mienten, el son que a ellos llega es el del rabel de mi buen amigo Elicio, a quien dio naturaleza tanta gracia en muchas y diversas habilidades, cuanto las oírás si le escuchas y conocerás si le tratas. [...]

Escuchemos si canta alguna cosa que del estado de su vida nos dé algún manifiesto indicio. [...]

Estaba Elisio en compañía de su amigo Erastro, de quien pocas veces se apartaba por el entretenimiento y gusto que de su buena conversación recibía, y todos o los más ratos del día en cantar y tañer se los pasaba. Y a este punto, tocando su rabel Elicio y su zampoña Erastro, a estos versos dio principio Elicio:

Rendido a un amoroso pensamiento,
con mi dolor contento,
sin esperar más gloria,
sigo la que persigue mi memoria,
porque continuo en ella se presenta
de los lazos de amor libre y esenta.

No cantó más el enamorado pastor, ni quisieron más detenerse Tirsi y Damon.

Se extracta a continuación los fragmentos de mayor significación en la correlación de literatura-música:

- A. Extremado canto de los agraciados pastores [...] de aquellos que no todas veces suelen oírse.
- B. Elicio, a quien dio Naturaleza tanta gracia en muchas y diversas habilidades.

- C. Estaba Elicio en compañía de su amigo Erastro, de quien pocas veces se apartaba.
- D. Los más ratos del día en cantar y tañer se los pasaba.
- E. Rendido a un amoroso pensamiento, con mi dolor contento.

Sobre todos estos cinco apartados hay que tener en cuenta algunos esenciales aspectos:

A. Con la expresión “estremado canto de los agraciados pastores [...] de aquellos que no todas veces suelen oírse” se establece la referencia a las admirables cualidades fonéticas en la voz de ambos pastores. Éstos, en todo caso, se muestran plenamente conscientes de sus admirables dotes para el canto. En otro sentido, es muy sorprendente el hecho por el que muchas personas poseen unas admirables condiciones fonéticas para el canto y apenas son conscientes de ello. Sólo con oír hablar a estas personas se advierte en ellas una amplia cantidad de dotes naturales (bellísimo timbre, correcta impostación, potente canal sonoro, clara dicción prosódica, etc.) que a otras personas, ilusionadas en proseguir la carrera de Canto, les cuesta muchísimo lograr incorporarlas tras varios años de tenaces esfuerzos y estudios.

B. Con la indicación de ‘Elicio, a quien dio Naturaleza tanta gracia en muchas y diversas habilidades’ se nos muestra una expresión ambigua. En todo caso es evidente que se trata de una persona de abierta inteligencia⁴⁴ y con especiales condiciones para la música, principalmente en la faceta del canto.

C. Con la referencia ‘Estaba Elicio en compañía de su amigo Erastro, de quien pocas veces se apartaba’ se alude directamente al alto y noble concepto de la amistad. Precisamente el concepto de la amistad se trata en la *Ética* de Aristóteles de manera muy clara y significativa⁴⁵.

⁴⁴ Para el caso cabe recordar lo que se comentó anteriormente sobre el caso de Luis Chamizo (en *QUIJOTE* II, xvi).

⁴⁵ Especialmente cabe atender, en su *Ética*, (ob. cit., págs. 206, 214 y 219), a las siguientes consideraciones en las que se aclaran y concretizan los conceptos sobre la amistad:

Quando los hombres se aman unos otros, no es necesaria la justicia. Pero, aunque sean justos, aun así tienen necesidad de la amistad, e indudablemente no hay nada más justo en el mundo que la justicia que se inspira en la benevolencia y en la afección. La amistad no sólo es necesaria, sino que además es bella y honrosa. [...] El semejante busca su semejante. (pág. 206).

La amistad por excelencia es, pues, la de los hombres virtuosos. No temamos decirlo muchas veces: el bien absoluto, el placer absoluto, son los verdaderamente dignos de ser amados y de ser buscados por nosotros. Pero como a cada uno le parece merecer mejor su amor lo que él mismo

D. “Los más ratos del día en cantar y tañer se los pasaba”. Con esta expresión se alude a aquellos dilatados espacios de tiempo de que, efectivamente, disponen los pastores y que, de hecho, los emplean en la dulce y amena actividad musical. La soledad de la vida del pastor no anula la enorme capacidad⁴⁶ emotiva del ser humano ni, por otra parte, su capacidad de inventiva, poética y musical. Con todo, en contraste con la constante soledad, aquella esporádica convivencia con otros pastores con los que, muy esporádicamente, suelen cruzarse en medio de los valles y prados, es muy gratamente festejada... Precisamente ese mundo de imaginación y de fantasía que crea el pastor, desde su sencilla actividad artística, llena de solaz su tremenda soledad al tiempo que le crea un fascinante microcosmos en su imaginación.

E. “Rendido a un amoroso pensamiento, con mi dolor contento”. Con esta expresión se evoca aquella otra del ámbito poético de Antonio Machado que, no obstante, consideramos con mayor justificación más adelante, (en *GALATEA* IV).

No sé yo cómo viene bien lo que tú agora dices con lo que un tiempo decías cuando cantabas:

¡Ay de cuán ricas esperanzas vengo
al deseo más pobre y encogido!;

[...] no tienes de qué maravillarte de lo que Elicio ha dicho, ni él tampoco de lo que tú dices, ni traer por ejemplo aquello que él dice que cantabas, ni menos lo que yo sé que cantaste cuando dijiste:

La amarillez y la flaqueza mía,

[...] de allí a poco llegaron a nuestras cabañas las nuevas de tu contento, solemnizadas en aquellos versos tan nombrados tuyos, que, si mal no me acuerdo, comenzaban:

Sale el aurora y de su fértil manto.

[...] Mas como todo el pasatiempo de Erastro era tañer y cantar, así por esto como por el deseo que tenía de saber si los dos nuevos pastores lo hacían tan bien como dellos se sonaba, por moverlos y convidarlos a que otro tanto hiciesen, rogó a Elicio que su rabel tocase, al son del cual así comenzó a cantar:

posee, el hombre de bien es para el [otro] hombre de bien a la vez lo más agradable y bueno. (pág. 214).

La igualdad y la semejanza constituyen la amistad, sobre todo cuando esta semejanza es la de la virtud. (pág. 219).

⁴⁶ Es tremendo pensar que terminadas personas, poseyendo un elevado nivel de capacidad intelectual, por circunstancias de la vida se hayan visto abocadas a un tipo de trabajo que las inserta a la absoluta soledad (como el pastoreo) o a durísimas actividades (como la minería y la pesca) que no permiten ni más leve promoción cultural. En cambio, otras personas que, por su privilegiada posición social, disponen de todo tipo de medios, los desaprovechan y desperdician con ello una promoción cultural que tanto anhelan (y, sobre todo, merecerían) muchas otras personas que carecen de medios.

Ante la luz de unos serenos ojos,
que al sol dan luz con que da luz al suelo,
mi alma así se enciende, que recelo
que presto tendrán muestra sus despojos. [...]

No les pareció mal el soneto a los pastores, ni les descontentó la voz de Erastro; que, puesto que no era de las muy extremadas, no dejaba de ser de las acordadas. Y luego Elicio, movido del ejemplo de Erastro, le hizo que tocase su zampoña, al son de la cual este soneto dijo:

¡Ay, que al alto designio que se cría
en mi amoroso firme pensamiento,
contradicen el cielo, el fuego, el viento,
el agua, la tierra y la enemiga mía! [...]

En acabando Elicio, luego Damón, al son de la misma zampoña de Erastro, de esta manera comenzó a cantar:

Más blando fui que no la blanda cera
cuando imprimí en mi alma la figura
de la bella Amarili, esquivia y dura
cual duro mármol o silvestre fiera. [...]

Acabó Damón y comenzó Tirsi, al son de los instrumentos de los tres pastores, a cantar este soneto:

Por medio de los filos de la muerte
rompió mi fe, y a tal punto he llegado,
que no envidio el más alto y rico estado
que encierra humana venturosa suerte. [...]

Al acabar Tirsi, todos los instrumentos de los pastores formaron tan agradable música, que causaba gran contento a quien la oía; y más ayudándoles de entre las espesas ramas mil suertes de pintados pajarillos que, con divina armonía, parece que como a chorros les iban respondiendo. De esta suerte habían caminado un trecho, cuando llegaron a una antigua ermita que en la ladera de un montecillo estaba, no tan desviada del camino que dejase de oírse el son de una arpa que dentro, al parecer, tañían; el cual oído por Erastro, dijo:

—Deteneos, pastores, que, según pienso, hoy oiremos todos lo que ha días que yo deseo oír, que es la voz de un agraciado mozo que dentro de aquella ermita habrá doce o catorce días se ha venido a vivir una vida más áspera de lo que a mí me parece que puedan llevar sus pocos años, y algunas veces que por ahí he pasado, he sentido tocar un arpa y entonar una voz tan suave que me ha puesto en grandísimo deseo de escucharla; pero siempre he llegado a punto que él le ponía en su canto. [...]

Cabe aquí extractar especialmente los siguientes conceptos que aluden a conceptos sonoros tan diversos:

- A. ¡Ay de cuán ricas esperanzas vengo al deseo más pobre y encogido! [...] La amarillez y la flaqueza mía.
- B. la voz de Erastro, que, puesto que no era de las muy extremadas, no dejaba de ser de las acordadas.

- C. contradicen el cielo, el fuego, el viento, el agua, la tierra y la enemiga mía.
- D. todos los instrumentos de los pastores formaron tan agradable música, que causaba gran contento a quien la oía.
- E. pajarillos que, con divina armonía, parece que como a chorros les iban respondiendo.
- F. la voz de un agraciado mozo [...] he sentido tocar un arpa y entonar una voz tan suave.

Mediante las correspondientes glosas conviene comentar seguidamente los siguientes aspectos:

A. Con la expresión “¡Ay de cuán ricas esperanzas vengo al deseo más pobre y encogido! [...] La amarillez y la flaqueza mía” se manifiesta la enorme desilusión y el desencanto tremendo que conlleva el cruel desengaño. Los disgustos de hondo calado suelen tener muchas veces inevitables consecuencias patológicas para el organismo, precisamente por vía psicosomática, dada la compleja simbiosis existente en nuestro organismo en el que, de un modo u otro, todo se correlaciona.

B. Con la indicación “la voz de Erastro, que, puesto que no era de las muy extremadas, no dejaba de ser de las acordadas” se pretende manifestar precisamente el hecho por el que el caso de aquellas voces extremas aparecen de manera muy esporádica en la naturaleza humana. Incluso las voces que muestran denotadas aptitudes para ser desarrolladas progresivamente en la correspondiente carrera de Canto, precisan durante el largo período académico una notable tenacidad en el estudio y en el seguimiento diario de los complejos ejercicios de respiración costoabdominal-diafragmática y en los muy diversos tipos de ejercicios de vocalización. Por el contrario, sorprende sobremanera aquellos casos de voces dotadas de un amplio conjunto de condiciones positivas de todo tipo que, por falta de compromiso o por diversas circunstancias, no han sido debidamente aprovechadas para el Canto.

C. Con las siguientes expresiones “contradicen el cielo, el fuego, el viento, el agua, la tierra y la enemiga mía” se recurre, desde una manifiesta hipérbole, a acopiar aquellos elementos primigenios sobre los que los filósofos griegos establecían la base de todo devenir empírico en los fenómenos de la física.

El cinco sería, en realidad, una especie de superación del primario elenco de tres (representando las fuerzas cósmicas básicas de tierra, agua, fuego) y después del cuatro (con aquellos mismos elementos a los que se une el aire). Se trata, por tanto, de un lógico concepto de superación conceptual desde las fuerzas cósmicas hasta alcanzar una dimensión superior desde la dimensión de las facultades antropológicas que atañen a la intuición del fenómeno en su correlación de espacio y tiempo.

D. Con la indicación sobre que “todos los instrumentos de los pastores formaron tan agradable música, que causaba gran contento a quien la oía” se muestran dos significativos conceptos: la interpretación instrumental y el carácter alegre de su música. Es muy significativa la indicación sobre los instrumentos porque da pie a pensar en aquellas primigenias muestras sinfónicas puras en que las partes instrumentales empezaban a manifestarse con cierta independencia respecto de las voces. Precisamente en esa misma época cervantina (de entre siglos XVI–XVII) aparecen diversas muestras de composición musical exclusivamente dispuestas para instrumentos. Entre estas muestras cabe resaltar las de Ambrosio Cotes⁴⁷. Por otra parte se refleja aquí también una de las propiedades expresivas de la música y, en ella, la de propiciar la manifestación de la alegría. No obstante, cabe considerar que es precisamente en el ámbito dramático donde la música encuentra su más densa justificación, precisamente como expresión del dolor sobre el que, además de su extroversión, actúa también como consolador lenitivo. En todo caso, desde la expresión musical se traducen también intensamente los diversos tipos de manifestación de alegría y júbilo. Sobre estos conceptos, de especial importancia, cabe remarcar los siguientes aspectos:

- 1) El estado de euforia y júbilo de la persona se realza con la manifestación musical que se muestra desde una expresión alegre. En estos casos la expresión musical es meramente una rubrica, a modo de una exaltación de un estado de ánimo que no precisa necesariamente el concurso de la música para que se manifiesta la

⁴⁷ Ambrosio Cotes Sánchez nació en 1573 en la ciudad de Villena. Murió el 8 de septiembre del año 1603 en la ciudad de Sevilla. Fue sucesivamente maestro de capilla en diversas ciudades; primeramente en la iglesia arciprestal de Santiago de su ciudad natal villenense. Posteriormente pasó a ejercer ese mismo cargo en la catedral de Granada. El mismo cargo ocupó después en la catedral de Valencia para pasar en la catedral de Sevilla sus últimos tres años de vida.

Fue un excelente organista pero, sobre todo, un magnífico compositor. Su obra, en todo caso menos extensa que la de T.L. de Victoria (1548-1611) o la de F. Guerrero (1528-1599), su antecesor como maestro de capilla en la catedral de Sevilla, presenta, no obstante, un nivel técnico similar al de estos grandes compositores, con excelente dominio de la densa complejidad del contrapunto polifónico. En su obra aparecen diversas composiciones exclusivamente para conjunto instrumental, lo que da un a clara idea de la posición modernista y abierta, claramente renacentista de este compositor.

alegría. La música es aquí meramente una consecuencia aunque absolutamente prescindible.

- 2) En cambio, el estado de tristeza y melancolía reclama, probablemente con mayor justificación y necesidad, la manifestación musical que, en estos casos, se muestra desde una expresión apesadumbrada y dolorosa. La música es, en estos casos, una necesidad de consolación.

E. “pajarillos que, con divina armonía, parece que como a chorros les iban respondiendo”. Desde la simbiosis que aquí se establece entre los instrumentos y el canto de los pajarillos se asiente con la facultad musical de aquéllos desde la dulce y sugestiva variedad de sus trinos. En todo caso cabe considerar en determinados instrumentos de viento-madera (especialmente la flauta y el caramillo) una bella y directa muestra de *mimesis* naturalística. La parte desinencial de esta frase, “como a chorros les iban respondiendo”, es muy significativa. Particular y personalmente puedo yo referir la reiterada y sorprendente experiencia de la reacción de los pájaros de canto⁴⁸ que, al aparecer yo ante ellos en la terraza o en el balcón donde ellos permanecen enjaulados, súbitamente me saludaban con su dulce piar e iniciaban inmediatamente sus prodigiosos trinos de tan bellísima variedad.

F. Con la expresión de “la voz de un agraciado mozo [...] he sentido tocar un arpa y entonar una voz tan suave” se establece la directa referencia sobre aquella equilibrada simbiosis que se constituye entre la voz humana y el acompañamiento con el arpa o, en su caso, con el moderno piano. Particularmente hemos tenido la gozosa experiencia de componer para este tipo de conjunción, voz y arpa, sobre el bellísimo texto poético⁴⁹ de para soprano lírica y arpa con la obra que di en titular *Atlanticum*⁵⁰.

⁴⁸ Me refiero a la notable cantidad que mi hermano tiene de estos pájaros de canto: especialmente jilgueros y pardillos que ocasionalmente cruza en sus crías con canarios; con ello se obtiene ese tipo mixto de pájaro en quien se entremezclan las admirables cualidades de ambos: jilguero-canario o pardillo-canario.

⁴⁹ Correspondiente a la exquisita y notable poetisa matritense Tecla Martínez Maestro. Esta obra poética, con el título previo de “*Canción para un otoño*”, obtuvo el 1º Premio en el Concurso Extraordinario “Reina Sofía”, Premio Iberoamericano de Música, convocado con motivo del V Centenario del Descubrimiento de América.

⁵⁰ Fue estrenada en el Museo de los Concilios de Toledo (Iglesia de San Román) el 8 de octubre de 1994. Actuó la catedrática de Arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, María Rosa Clavo Manzano junto a la soprano lírica María Victoria de Ancos, natural de Toledo. La obra, a la que le conferí el título de *Atlanticum*, para soprano lírica y arpa, la dispuse en cuatro movimientos, con los respectivos títulos:

La voz humana, en su faceta de solista, se funde de manera admirable con diversos tipos de acompañamiento instrumental. Entre estas diversas modalidades puede mostrarse la voz humana incluso con el acompañamiento de una gran orquesta sinfónica, en el caso de las grandes óperas de Verdi, Wagner, Puccini, Falla, Béla Bartók, Strawinsky, etc. No obstante, el más adecuado equilibrio lo encuentra la voz humana con el acompañamiento del arpa o del piano. Modernamente también se componen muchas obras para voz y acompañamiento de guitarra.

Y así, acordaron de llegarse a la ermita de modo que, sin ser sentidos, pudiesen entender lo que cantaba antes que llegasen a hablarle; y, haciéndolo así, les sucedió tan bien que se pusieron de parte donde, sin ser vistos ni sentidos, oyeron que, al son de la arpa, el que estaba dentro semejantes versos decía:

Si han sido del cielo, amor y la fortuna
sin ser di mí ofendidos,
contentos de ponerme en tal estado,
en vano al aire envió mis gemidos,
en vano hasta la luna
se vio mi pensamiento levantado.
¡Oh riguroso hado!,
¡por cuan extrañas desusadas vías
mis dulces alegrías
han venido a parar en tal extremo,
que estoy muriendo, y aun la vida temo! [...]

Con un profundo suspiro dio fin al lastimado canto el recogido mozo que dentro de la ermita estaba. [...]

[...] acordé de vestirme como truhán y con una guitarra entrarme en casa de Nísida, que por ser, como ya he dicho, sus padres de los principales de la ciudad, de otros muchos truhanes era continuada. [...]

[...] Y si yo no me acuerdo mal, y si vosotros, señores, no os cansáis de escucharme, diréos lo que entonces le canté, con ser la primera vez. [...]

—Pues esa licencia me dais —dijo el ermitaño—, no quiero dejaros de decir cómo comencé a dar muestras de mi locura; que fue con estos versos que a Timbrio canté, imaginando ser un gran señor a quien les decía:

De príncipe que en el suelo
va por tan justo nivel,
¿qué se puede esperar dél
que no sean obras del Cielo?

Éstas y otras más cosas de más risa y juego canté entonces a Timbrio, procurando acomodar el brío y donaire del cuerpo a que en todo diese muestras de ejercitado truhán. [...]

-
- I. *La otra orilla*..... *Adagio*.
II. *“Saka-noko”*..... *Andantino*.
III. *Luceros jóvenes*..... *Andante*.
IV. *Señor del sol*..... *Andantino*.

Y, rogándome un caballero que aquel día a la mesa estaba que alguna cosa en loor de la hermosura de Nísida cantase, quiso la ventura que me acordase de unos versos que muchos días antes, para otra ocasión casi semejante, yo había hecho, y sirviéndome para la presente, los dije, que eran éstos:

Nísida, con quien el Cielo
tan liberal se ha mostrado,
que, en daros a vos, dio al suelo
una imagen y traslado
de cuanto encubre su velo,
si él no tuvo más que os dar,
ni vos más que desear,
con facilidad se entiende
que lo imposible pretende
quien os pretende loar.
Desa belda peregrina
la perfección soberana
que al Cielo nos encamina
pues no es posible la humana
cante la lengua divina
y diga: bien se conviene
que al alma que en sí contiene
ser tan alto y milagroso
se le diese el velo hermoso
más que el mundo tuvo o tiene.

El denominador común de estos contextos, como los de la mayor parte de esta obra de *La Galatea*, es la correlación de la expresión poética-musical como referencia al dolor que sienten aquellos que se han enamorado intensamente. En este caso acotamos estas expresiones sobre los tres siguientes apartados:

- A. mis dulces alegrías han venido a parar en tal extremo, que estoy muriendo.
- B. Nísida, que por ser [...] sus padres de los principales de la ciudad, de otros muchos truhanes era continuada.
- C. me acordase de unos versos que muchos días antes, para otra ocasión casi semejante, yo había hecho, y sirviéndome para la presente, los dije.

En todo caso, aunque siempre desde la esencial referencia polar a la expresión dolorosa de los enamorados, se muestran diversas variantes inherentes a los respectivos casos:

A. Con la expresión “mis dulces alegrías han venido a parar en tal extremo, que estoy muriendo” se evocan, desde el contraste, aquellos plácidos estados de ánimo anteriores al enamoramiento... Cuando aparece el amor también, desde uno o varios cauces, aparece también el dolor. El hecho de estar relativamente tranquilo y pasar, con

el amor, a estar desesperado indica que mientras no surge el intenso enamoramiento se está en la impávida situación de la relativa tranquilidad aunque, no obstante, se tiene en el fondo la plena consciencia sobre la necesidad de la complementación con la pareja. Pero esto se tiene en cuenta sólo de manera conceptual y abstracta, sin que intervenga la trepidante pasión que produce el hecho de enamorarse frenéticamente de una persona concreta. Una cosa es estar, lo que se podría indicar “enamorado del amor”. Pero esta situación de abstracto enamoramiento no aboca a patología emotiva alguna, meramente eleva a la contemplación estética de tan magnífico y noble sentimiento. Lo crudo adviene, verdadera y realmente, cuando aparece la persona que enciende en nosotros el frenético enamoramiento. Ahí encuentra entonces la poesía, la música (o, mejor, la conjunción de ambas) su más interno sentido toda vez que su más profunda y patética necesidad.

B. Es muy significativa la consideración por al que se indica: “Nísida, que por ser [...] sus padres de los principales de la ciudad, de otros muchos truhanes era continuada”. Precisamente porque la gran parte de las relaciones amorosas se basan en la rutina, la superficialidad o la conveniencia, por ello aparece muy a menudo este tipo de descarado comercio que degrada y se establece sobre lo más noble, magnánimo y sagrado de la relación humana: el amor noble y sincero entre hombre-mujer. En muchos pueblos (especialmente en el ámbito rural), se tiene una gran experiencia sobre este asunto, el de establecer rutinariamente una directa relación entre el noviazgo y el número de fanegas. En realidad, la gente soslaya muy a menudo la atracción mutua o, peor aún, no atiende a lo que separa a la pareja, con tan gran distancia en valores morales, espirituales, intelectuales y culturales. Únicamente se muestran deslumbrados por la cantidad de fanegas, sin reparar en todo lo demás. En estos casos aparece el típico petimetre o mequetrefe, (cuando no el macarrilla), que se aviene aviesamente a todo eso, incluso a perder los más elementales atributos de hombría con tal de sorber la sopa boba. Pero el dinero, por más que sea de enorme cantidad la fortuna, no puede doblegar jamás al hombre magnánimo, cuando éste, especialmente en cuestión de tan enorme importancia moral, entiende el amor como un valor sublime que requiere ser alzado a la mayor altura de la ardiente pasión, la idílica ilusión y la más viva y deliciosa poesía.

C. Es muy sugerente la indicación “me acordase de unos versos que muchos días antes, para otra ocasión casi semejante, yo había hecho, y sirviéndome para la presente,

los dije”. Ocurre muchas veces que la inspiración no encuentra la correspondiente base de apoyo para, desde una motivación real, crear sobre ella poesía o música de notoria consistencia. Entonces es la imaginación la que suple la inexistente motivación real (de cualquier aspecto empírico). En ausencia de ella se establece la creatividad y puede desarrollarse ésta de manera coherente en todos sus componentes de sentido, significado y, por supuesto, en sus unidades de forma y estructura. Pero, ante la grata sorpresa del autor, al cabo de un relativo paso de tiempo, la propia circunstancia propicia la directa correspondencia entre aquello que se había creado previamente y los sucesos que sucesivamente acaecen de manera actual. Ocurre entonces que lo creado imaginariamente, por asombrosa casualidad, viene “como anillo al dedo” para realzar poéticamente el correspondiente suceso que acontece después de manera real. Esto es, de manera aproximada, lo que Cervantes pretende indicar en este caso.

Con estas y otras cosas que entonces canté quedaron todos tan mis aficionados, especialmente los padres de Nísida, que me ofrecieron todo lo que menester hubiese, y me rogaron que ningún día dejase de visitarlos; [...]

[...] cuando sólo o apartado alguna vez me hallaba, con algunas amorosas o lamentables canciones le descubría con velo de fingido nombre. Y así, una noche, pensando que ni Timbrio ni otro alguno me escuchaba, por dar alivio un poco al fatigado espíritu, en un retirado aposento, sólo de un laúd acompañado, canté unos versos, que por haberme puesto en una confusión gravísima, os los habré de decir, que eran éstos:

¿Qué laberinto es ese do se encierra
mi loca levantada fantasía?
¿Quién ha vuelto mi paz en cruda guerra,
y en tal tristeza toda mi alegría?
¿O cuál hado me trujo a ver la tierra
que ha de servir de sepultura mía,
o quién reducirá mi pensamiento
al término que pide un santo intento? [...]

“El estar tan transportado en mis continuas imaginaciones fue ocasión para que yo no tuviese cuenta en cantar estos versos que he dicho con tan baja voz como debiera; ni el lugar do estaba era tan escondido que estorbara que de Timbrio no fueran escuchados, el cual, así como los oyó, le vino al pensamiento que el mío no estaba libre de amor, y que si yo alguno tenía, era a Nísida, según se podía colegir de mi canto [...]

Y, porque más crédito a ellos diese, la memoria me ofreció unas estancias que muchos días antes yo mesmo había hecho a otra dama del mismo nombre, y díjele que para la hermana de Nísida las había compuesto, las cuales vinieron tan a propósito, que, aunque sea fuera dél decirlas ahora, no las quiero pasar en silencio, que fueron éstas:

¡Oh Blanca, a quien rendida está la nieve,
y en condición más que la nieve helada!,
no presumáis ser mi dolor tan leve
que estéis de remediarle descuidada.
Mirad que si mi mal no ablanda y mueve
vuestra alma, en mi desdicha conjurada,

se volverá tan negra mi ventura
cuanto sois blanca en nombre y hermosura. [...]

Adelante pasara con su cuento Silerio si no lo estorbara el son de muchas zampoñas y acordados caramillos que a sus espaldas se oía, y, volviendo la cabeza, vieron venir hacia ellos hasta una docena de gallardos pastores puestos en dos hileras, y en medio venía un dispuesto pastor, coronado con una guirnalda de madreselva y de otras diferentes flores. Traía un bastón en la una mano, y con grave paso poco a poco se movió; y los demás pastores, andando con el mismo aplauso y tocando todos sus instrumentos, daban de sí agradable y extraña muestra. [...]

sus amigos, con señales de gran alegría, se⁵¹ recibieron; y, renovando la música y renovando el contento, tornaron a proseguir el comenzado camino; y, ya que llegaban juntos al aldea, llegó a sus oídos el son de la zampoña del desamorado Lenio, de que no poco gusto recibieron todos, porque ya conocían la estremada condición suya. Y, así como Lenio los vio y conoció, sin interrromper el suave canto, desta manera hacia ellos cantando se vino:

Por bienaventurada,
por llena de contento y alegría,
será por mí juzgada,
tan dulce compañía,
si no siente de amor la tiranía. [...]

[...] sin mandárselo alguno, hizo señas a Elicio que su zampoña tocase, al son de la cual, con alegres y suaves acentos, cantó los siguientes versos:

Vea yo los ojos bellos
deste sol que estoy mirando,
y, si se van apartando,
váyase el alma tras ellos.
Sin ellos no hay claridad
ni mi alma no la espere,
que, ausente dellos, no quiere,
luz, salud ni libertad.

Es lógico que en esta novela en la que, más que en ninguna otra de entre la obra cervantina, se imbrican constantemente poesía y música, se reiteren constantemente similares aspectos como los que aquí se muestran:

- A. algunas amorosas o lamentables canciones.
- B. sólo de un laúd acompañado, canté unos versos.
- C. haberme puesto en una confusión gravísima.
- D. el son de muchas zampoñas y acordados caramillos [...] una docena de gallardos pastores puestos en dos hileras [...] tocando todos sus instrumentos, daban de sí agradable y extraña muestra.
- E. con alegres y suaves acentos, cantó los siguientes versos.
- F. Vea yo los ojos bellos [...] que, ausente dellos, no quiere, luz, salud en libertad.

⁵¹ Tenemos serias dudas de que la expresión no sea en este caso, probablemente, “le recibieron”.

En todo caso cabe considerar que, no obstante, aunque sean muy parecidos los conceptos, siempre aparecen sobre ellos aspectos y matices distintos que requieren establecer los correspondientes comentarios:

A. La expresión de “algunas amorosas o lamentables canciones” puede, tal vez, abocar a un relativo grado de confusión si no se entiende que, aun desde su evidente constricción hermenéutica, queda suficientemente explicado su auténtico sentido. En todo caso se pretende indicar que, según los altibajos de la tensión que origina el sentimiento en el enamorado, la expresión queda asimismo reflejada de manera directamente correspondiente; por tanto, ésta puede oscilar desde el trepidante paroxismo, la idílica placidez o la intensa y melancólica pesadumbre. Obviamente, la indicación de “lamentables canciones” cabe entenderla como un tipo de canción quejumbrosa mediante la cual se expresan situaciones dolorosas a las que se ve abocado quien se enamora intensamente.

B. Verdaderamente, la imagen que aquí refleja esta expresión, “sólo de un laúd acompañado, canté unos versos”, es la que más se adecua al caso en que la canción y su correspondiente acompañamiento corren a cargo de una misma persona. El villancico y la canción son la referencia formal de este tipo de composiciones para voz y laúd. Su estructura es muy similar y se constituye mediante una serie de estribillos entre los que se enmarcan las respectivas coplas. En estas sencillas formas se manifiesta el espíritu de la variación según la característica española. Sobre este tipo de composiciones generalmente suelen existir, en esta época cervantina, dos versiones: una primigenia para coro y otra (directamente derivada de ésta), para una sola voz⁵² con acompañamiento instrumental, generalmente de laúd (según este caso que nos ocupa) que, por sí mismo, suple las restantes voces corales originales. El caso de esta alternativa o polivalencia de coro o solista se aplicó también a otras formas de mayor complejidad, como el madrigal... En todo caso el problema radicaba en lograr establecer una adecuada restricción desde las voces del coro a las posibilidades técnicas de este popular instrumento de cuerda pulsada cual es el laúd.

⁵² Parece ser que el proceso de derivación era generalmente en este sentido, esto es, primeramente existía la versión coral y, desde ella, se efectuaba una especie de “arreglo” para la voz con acompañamiento del laúd aunque, probablemente también se dieran algunos casos a la inversa. No obstante, quizá hayan existido canciones que se crearan primigeniamente para voz y laúd y posteriormente se adaptaran para coro polifónico.

C. La indicación “haberme puesto en una confusión gravísima” se refiere a aquel pasar de la ilusión anhelante por una relación amorosa a la concreción de la persona sobre la que surge el trepidante amor. El primer caso es deleitable en grado sumo, pues sólo se enmarca en la imaginación de cómo será, idealmente, la persona que el futuro nos reserva como pareja amorosa. Pero la realidad nos baja de la vaporosa nube de la imaginación a la concreta realidad que, no obstante, cuando el amor es profundo y sincero, nos puede incluso ascender sobre ella..., hasta alturas de increíble fascinación...Pero pronto, incluso en estos deleitables casos, aparece el intenso dolor como hermano gemelo del sincero amor...

D. Es muy significativa la indicación sobre “el son de muchas zampoñas y acordados caramillos [...] una docena de gallardos pastores puestos en dos hileras [...] tocando todos sus instrumentos, daban de sí agradable y extraña muestra”. En esta indicación puede establecerse la referencia sobre los antecedentes renacentistas de esas formaciones musicales cuya muestra más significativa, en el transcurso del tiempo, es la banda.

En la Edad Media era muy común el uso de instrumentos musicales que, aun usándose polivalentemente para la caza, servían también para los toques militares y, desde ahí, para fanfarrias de todo tipo, bien de regocijo festivo o bien, de manera muy opuesta, desde un sentido dramático, para determinadas ocasiones lúgubres. Efectivamente, en las *Obras Completas* de Miguel de Cervantes constatamos cómo se hace constante alusión a este tipo de fanfarrias tanto como al contrastante tipo de música que, según la ocasión, interpretaban con tan distinto carácter.

Así como los vestigios arquitectónicos nos muestran parte del esplendor de la cultura grecorromana, en la música no fue posible esa conservación dada la fragilidad del soporte gráfico de la escritura musical. Asimismo, toda aquella enorme variedad de instrumentos musicales de la antigüedad clásica tampoco se conservó. Por ello se acudió a determinadas especulaciones, desde la observación de los frescos y bajorrelieves de la antigüedad clásica para procurar readoptar aquellas formas instrumentales que durante la Edad Media presentaban un tosco aspecto, según puede observarse en la imagen⁵³ siguiente:

⁵³ Tomada de la obra de Bernardo Adam Ferrero: *Las bandas de música en el mundo*, Madrid, Ediciones Sol, S.A., 1986, pág. 12.



Figura 3.1. Figuras de músicos españoles de la Alta Edad Media con sus toscos instrumentos.

Tras la observación de todo ello surtió en los pueblos la idea de imitar este tipo de formación musical.

Al referirse a las bandas de música surge inmediatamente la obligada referencia a este tipo de agrupación en la Comunidad Valenciana puesto que en esta región alcanzan estas agrupaciones un admirable nivel y representan una paradigmática muestra en el más laudable sentido de la palabra. Pero, sobre este asunto insertamos posteriormente amplias referencias en *Parnaso III*.

E. La expresión en la que se indica “con alegres y suaves acentos, cantó los siguientes versos” muestra una admirable coherencia ya que, de manera sintética, se describe el carácter interpretativo que mejor se corresponden, precisamente, con el sentido y significado del correspondiente poema. Efectivamente, si se atiende a la peculiar expresividad que se contiene en estos versos, llenos de dulzura y de esencial encanto:

Vea yo los ojos bellos
deste sol que estoy mirando,

automáticamente cunde la admiración al comprobar que, efectivamente, se da esa enorme y directa correspondencia entre el sentido expresivo de estos versos y la manera, tan acertada como lacónica, como los define el propio Cervantes.

F. “Vea yo los ojos bellos [...] que, ausente dellos, no quiere, luz, salud en libertad”. Es intensísima la carga emotiva y enormemente sutil en la significación lírica de estas expresiones. El enamorado reconoce, aunque desde una notable reticencia, que está como inevitablemente preso, como subyugado por los “ojos bellos” de su mujer amada. Pero este sometimiento, que le produce el típico dolor de enamorado, le es más llevadero que el martirio de estar ajeno a la luz de su mirada. Se sobreentiende que el enamorado prefiere el sufrimiento como consecuencia de ese amor, que no el hecho de la impasibilidad si ésta implica que deje de estar enamorado. Una vez más conviene recordar la sapientísima sentencia que Juan del Enzina muestra en aquella maravillosa canción:

Más vale trocar
placer por dolores
que estar sin amores

GALATEA III

Es muy asombroso (y, en todo caso, raro y sorprendente) que en tan bellísima y lastimera poesía y, por ello mismo, tan necesitada del recurso consolador o sintónico de la música, no aparezca ni una sola referencia musical, ni siquiera desde el recurso metafórico o alegórico... Está dispuesta en la forma típica de la epístola, en tanto que es, efectivamente, la carta de un ardiente y apasionado enamorado:

Salud te envía aquel que no la tiene,
Nítida, ni la espera en tiempo alguno
si por tus manos misma no le viene.

Como vemos, se pliega técnicamente al acostumbrado y regular uso de los versos endecasílabos consonantes concatenados.

Con grande atención estaban los pastores escuchando lo que Silerio contaba, cuando interrumpió el hilo de su cuenta la voz de un lastimado pastor que entre unos árboles cantando estaba [...]

—Poco se perderá, pastores, en escuchar al desdichado Mireno —que, sin duda, es el pastor que canta—, y a quien ha traído la fortuna a términos que imagino que no espera él ninguno en su contento. [...]

Por estas razones que Elicio y Erastro dijeron creció el deseo en los pastores de escuchar lo que Mireno cantaba. Y así, rogó Silerio que más no se hablase, y todos con atento oído se pararon a escucharle, el cual, afligido de la ingratitud de Silveria, viendo que otro día con Daranio se desposaba, con la rabia y el dolor que le causaba este hecho, se había salido de su casa acompañado de sólo su rabel; y, convidándole la soledad y el silencio de un pequeño pradecillo que junto a las paredes de la aldea estaba, y confiado en que en tan sosegada noche ninguno le escucharía, se sentó al pie de un árbol, y, templando su rabel, desta manera cantando estaba:

Cielo sereno, que con tantos ojos
tan dulces amorosos hurtos miras,
y con tu curso alegras o entristeces
a aquel que en tu silencio sus enojos
a quien los causa dice, o al que retiras⁵⁴
de gusto tal y espacio no le ofreces;
si acaso no careces
de tu benignidad para conmigo,
pues ya con sólo hablar me satisfago,
y sabes cuanto hago,
no es mucho que ahora escuches lo que digo,
que mi voz lastimera
saldrá con la doliente ánima fuera.

Aquí dio fin a su canto el lastimado Mireno, con muestras de tanto dolor, que le causó a todos los que escuchándole estaban, principalmente a los que conocían y sabían sus virtudes, gallarda disposición y honroso trato. [...]

[...] puestos los dos caballeros en el estacado, al temeroso son de una trompeta, se acometieron con tanta destreza y arte, que causaba admiración en quien los miraba.

[...] y cuando en estos puntos me veo, al son de aquella arpa que escogí por compañera en mi soledad, procuro aliviar la pesada carga de mis cuidados, hasta que el cielo la tenga y se acuerde de llamarme a mejor vida. [...]

Mas, apenas había dejado la blanca aurora el enfadoso lecho del celoso marido, cuando dejaron los suyos todos los más pastores de la aldea, y cada cual, como mejor pudo, comenzó por su parte a regocijar la fiesta, cuál trayendo verdes ramos para adornar la puerta de los desposados, y cuál con su tamborino y flauta les daba la madrugada; acullá se oía la regocijada gaita; acá sonaba el acordado rabel; allí, el antiguo salterio; aquí, los cursados albogues; quién con coloradas cintas adornaba sus castañetas para los esperados bailes. [...]

Y luego las pastoras, siguiendo a los pastores que guiaban, al son de muchos pastoriles instrumentos, hacia el templo se encaminaron [...]

[...] con esto te quiero decir que ha perdido conmigo mucho la calidad del amor con que yo pensé que a Galatea querías; porque si solamente la quieres por ser hermosa, muy poco tiene que agradecerte, pues no habrá ningún hombre, por rústico que sea, que la mire que no la desea, porque la belleza, donde quiera que está, trae consigo el hacer desear. Así que, a este simple deseo, por ser tan natural, ningún premio se le debe, porque si se le debiera, con sólo desear el cielo, le tuviéramos merecido;

⁵⁴ Sobra en este verso una sílaba.

Van fluyendo aquí la manifestación de toda una serie de valores aunque, en estos contextos de *La Galatea*, se muestran generalmente sobre la problemática del dolor que siempre origina el verdadero amor cuando éste se experimenta de manera sincera y noble. Entre las más sublimes expresiones⁵⁵ del apóstol San Juan sobresale aquella por la que se indica que “Dios es amor”. Pero si Dios es amor, además de esta enorme verdad, lógicamente se colige que lo opuesto, y por ello mismo la característica esencial de su contrario, es el odio y la mentira. Por ello, donde aparece el amor, como coronación de las siete virtudes y esencial de todas ellas, aparece también, de manera fieramente contrapuestos, los siete vicios que atentan rabiosamente contra la nobleza y la magnanimidad del amor.

En este contexto aparecen de manera singular, a modo de una especial síntesis, aquellos conceptos que resultan ser substanciales y consuetudinarios en *La Galatea*, esto es:

- ◆ La vehemente aparición del amor.
- ◆ Su noble y espontánea manifestación.
- ◆ El dolor que causa la egoísta o impávida incorrespondencia.
- ◆ El consuelo que el dolor encuentra desde la expresión poético-musical.

Incluso la propia expresión poética que (justamente hay que reconocerlo) no es la más importante baza de Cervantes, se eleva aquí a una maravillosa cota de expresividad hasta alcanzar, como pocas veces en la totalidad de la obra cervantina, tan radiante nivel en el que se funden ardiente patetismo, vehemente pasión amorosa, exquisita belleza y excelsa sublimidad en la fusión del amor-dolor. En tan resplandeciente nivel se establece, no se sabe bien con cuál mayor relieve, si una vehemente tensión o un equilibrio entre deleitable belleza y dolorida emotividad.

La estética recurre, como bálsamo y lenitivo, en auxilio de la dolorida ética. El arte se alza, en su más noble finalidad, como apoyo de la virtud. Como efecto de ello la expresión artística se eleva a las más altas cotas de expresividad puesto que así lo requiere la virtud que se ha manifestado desde su más alto grado: la ilusión cariñosa de entregarse en aras del amor.

⁵⁵ Ya se ha indicado anteriormente este pasaje que se muestra en la *I Epístola*, 3, 8-10.

Nietzsche intuye poderosamente esta misteriosa relación de amor–dolor–belleza, manifestándola precisamente con unas expresiones de enorme poder hermenéutico al indicar⁵⁶ estas sutiles palabras:

La tragedia absorbe en sí el orgasmo musical más alto de modo que es ella la que, tanto entre los griegos como entre nosotros, lleva derechamente⁵⁷ la música a su perfección, pero luego sitúa junto a ella el mito trágico y el héroe trágico, el cual entonces, semejante a un Titán poderoso, toma sobre sus espaldas el mundo dionisiaco entero y nos descarga a nosotros de él: mientras que, por otro lado, gracias a ese mismo mito trágico sabe la tragedia redimirnos, en la persona del héroe trágico, del ávido impulso hacia esa existencia, y con mano amonestadora nos recuerda otro ser y otro placer superior, para el cual el héroe combatiente, lleno de presentimientos, se prepara [precisamente] con su derrota, [y] no con sus victorias.

El acerbo dolor suele ser la directa consecuencia del extremo amor. El sincero amor⁵⁸ defiende y se ahíla con la autenticidad, la verdad, la naturalidad. Pero, precisamente por ello mismo encuentra la mezquina resistencia de los que centran su experiencia amorosa desde el culto al ego hedonista, a la comodidad, al materialismo del interés crematístico. El amor y el bien se abren y se elevan generosamente hacia la universalidad. El egoísmo y la maldad se cierran y constriñen en sí mismos al tiempo que se precipitan en la oscura profundidad del reduccionismo.

Entre el bien y el mal se establece un feroz y tenso combate que generalmente concluye con el holocausto sublime del héroe singular, exigido como víctima propiciatoria por la vulgaridad despreciable de la masa.

El bien y el mal son conceptos radicalmente antagónicos hasta el punto de que la oblación del héroe (exigido por la doblez del fariseísmo que incita y conduce las masas) es considerado como una derrota cuando, en realidad es la sublime victoria que, precisamente desde la oblación, salvaguarda la dignidad del propio héroe y la de su propia especie. Únicamente desde la heroica inserción en la misteriosa simbiosis de amor-dolor es posible intuir (aunque difícilmente razonar) aquellas tremendas y misteriosas expresiones referidas a lo más esencial del sacrificio de Cristo en la cruz:

¡Victoria, tú reinarás!
¡Oh Cruz, tú nos salvarás!

⁵⁶ En la pág. 167 de su ob. cit., *El nacimiento de la tragedia*.

⁵⁷ Quizá fuera más precisa la adjetivación adverbializada de “directamente”...

⁵⁸ Así se manifiesta en la *Primera Carta* de San Pablo a los Corintios (13, 1-7).

El acerbo dolor (físico o psíquico) del héroe que, mediante la aceptación voluntaria de su oblación salvaguarda estoicamente la dignidad de la humanidad, supone una trágica confrontación de la vida con la muerte y, en consecuencia la máxima expresión objetivada de la voluntad de transcendencia. Por ello mismo, si la música es el máximo grado de la objetivación estética del mundo, es lógico que se manifieste en su más lato y alto grado sobre la más sublime poesía y la más sutil música dramática.

La historia ha tenido especialmente en las figuras de Sócrates-Cristo, dos portentosos modelos⁵⁹ de sublime dignificación humana. En ambos casos existe una firme vocación didáctica para la conducta ética de la sociedad; pero la sociedad se rebela generalmente frente a esta ética y la suele rechazar desde la torpe soberbia.

Ciertamente la belleza es una cualidad de los seres y se define como el esplendor del bien y de la verdad. Belleza y verdad son, junto a la bondad, componentes básicos del Bien supremo, esto es del principio ético. Todo ello, traducido al plano estético como armonía y equilibrio, nos dan la cierta clave por la que los griegos asociaban la bondad con la belleza.

Las formas de la belleza son innumerables pero todas ellas obedecen a un mismo principio de unidad dentro de la variedad. En este principio están contenidas las reglas estéticas de: correlación, armonía, proporción, simetría, equilibrio, coherencia, gradación, jerarquía, etc.; todo ello es un conjunto, en fin, de valores objetivos de universal y eterna validez.

Tal como se nos manifiestan las propias normas morales, las reglas estéticas pertenecen también, analógicamente, al mismo orden natural y están por ello mismo impresas en el alma de todos los seres humanos. Cuando son fielmente observadas en todos sus componentes para la creatividad artística dan origen a los grandes estilos y, desde ellos, a las maravillosas obras artísticas que se producen incesantemente en todas las épocas. Cuando se transgreden o adulteran aquellos componentes de verdad—bondad—belleza, el resultado es la deleznable fealdad, desorientación y maldad.

En la revista *Covadonga* se indica⁶⁰ lo siguiente:

⁵⁹ Resulta enormemente admirable el íntimo paralelismo existente entre las figuras de Cristo y de Sócrates hasta tal punto de que la lectura de los episodios de su vida (expuestos con toda claridad de detalles merced a la portentosa memoria de su alumno Platón, especialmente en la *Apología de Sócrates*) se produce la inconfundible impresión por la que Sócrates parece una figura precristiana.

⁶⁰ En su N° 214 de abril de 1997, pág. 11.

Así como existe un mal ético, que es la ausencia de bien⁶¹, existe un mal estético que es la ausencia de belleza⁶², en una gama que va desde lo simplemente feo hasta lo horrendo, monstruoso y abyecto. Esa fealdad se hace patente en el llamado arte “moderno”, el cual, al transgredir todas las reglas de la belleza, caracteriza una revolución cultural que desemboca en la anarquía estética. Es el reino de la extravagancia, del capricho, del subjetivismo desenfrenado, del que resultan –al contrario de lo que ocurre con el arte verdadero– obras completamente ininteligibles para el hombre común, que [consecuentemente] éste desprecia e ignora.

Gran parte de la estética actual es intrínsecamente mala en tanto que ha asumido conscientemente la opción por la fealdad que, sin duda, es buscada deliberadamente. Más aún, con insensato descaro se pretende concederle los mismos legítimos derechos que a la belleza más procurada. Pero ocurre que la acrisolada tradición estética demuestra que lo bueno es agradable, de la misma manera que la bondad es atractiva. Por otra parte, bondad y belleza son dos términos que se atraen mutuamente y generan el concepto superior de verdad, esto es, lo que “verdaderamente” conviene para la significación de la persona humana.

Bondad y belleza atraen hacia su ilusionado seguimiento; por tanto, tienen en sí mismas positivas cualidades didácticas, son educativas por naturaleza puesto que contribuyen a dotar de valores a la persona.

Por otra parte tenemos que la fealdad es deleznable y, por tanto, produce rechazo, lo mismo que la maldad. Si convenimos pues en que un arte feo produce aburrimiento, crispación y rechazo, no puede ser que posea cualidades didácticas. Por lo tanto, está mucho más cerca de ser fatalmente subversivo puesto que, según la máxima evangélica, “el que no recoge, desparrama...”

Consideremos, pues, estos contextos de *La Galatea* en que asombrosamente se funden, en un exquisito nivel de notable distinción y fina elegancia, aspectos de la más elegante poética para la expresión de los más vehementes sentimientos amorosos:

- A. confiado en que en tan sosegada noche ninguno le escucharía, se sentó al pie de un árbol, y templando su rabel, de esta manera cantando estaba...
- B. pues ya con sólo hablar me satisfago.

⁶¹ Se hace acopio aquí al concepto filosófico agustiniano por el cual el mal simplemente no existe sino que más bien se trata de la “ausencia del bien”, relativa al grado de mal.

⁶² Si aun pretendiendo decididamente crear belleza ocurre que muchas veces el resultado es nefando o mediocre o, en todo caso, está muy lejos de suscitar esa palpitante emoción..., nada digamos cuando se cree torpemente que la fealdad está tan justificada estética y legítimamente como la propia belleza...; y ya poco o nada cabe decir cuando se muestra el vergonzoso orgullo (o, quizá ya depravada soberbia) de proclamar, como en algún caso, que “jamás he pretendido crear belleza”.

- C. conocían y sabían sus virtudes, gallarda disposición y honroso trato.
- D. al son de aquella arpa que escogí por compañera en mi soledad, procuro aliviar la pesada carga de mis cuidados, hasta que el cielo la tenga y se acuerde de llamarme a mejor vida.
- E. muchos pastoriles instrumentos.
- F. si solamente la quieres por ser hermosa, muy poco tiene que agradecerte.

Como siempre, pasamos a continuación a glosar los contenidos de estos pasajes escogidos, tan cargados de densa significación:

A. Con la expresión “confiado en que en tan sosegada noche ninguno le escucharía, se sentó al pie de un árbol, y templando su rabel, de esta manera cantando estaba...” se muestra que, efectivamente, los sentimientos impelen desde la conciencia a su irrefrenable manifestación, tanto más cuanto más vehementes se denotan desde el intenso amor. En todo caso, ante la inexistencia de un interlocutor que pueda servir como paño de lágrimas al sufriente enamorado, es la expresión poético-musical el mejor conducto para que la manifestación del dolor sea, desde el cauce de la belleza, la muestra de aquello de que rebosa la copa rebosante del alma sufriente en el noble enamorado.

B. La indicación “pues ya con sólo hablar me satisfago” no presupone la conformidad impasible y aséptica del enamorado sobre su infortunio sino, más bien, la imperiosa necesidad de la comunicación de sus heridos sentimientos; supone principalmente el anhelo de que alguien los comprenda y sintonice con ellos o, al menos, meramente los escuche, como receptor benigno de un testimonio de nobleza incomprensida.

C. La expresión de que “conocían y sabían sus virtudes, gallarda disposición y honroso trato” nos abocan a la consideración de que, casi de manera general, el hombre magnánimo, con serlo, no le supone eso mismo, garantía alguna de comprensión, respeto y valoración de su méritos ante la sociedad humana. Más bien es precisamente al revés: el hombre revestido de magnanimidad suele encontrar rechazo, cuando no descarada y criminal oposición, por parte de una sociedad materialista y abocada a la comodidad, rendida vilmente al “tanto tienes, tan vales” y, sobre todo, a la “máxima

rentabilidad con el mínimo esfuerzo”. Por ello mismo, la decidida opción por el noble esfuerzo en el trabajo y el estudio, el encendido amor por la vocación creativa (intelectual, científica, artista o técnica) encuentra generalmente, de manera más o menos encubierta, el frontal rechazo por parte del hedonismo, la superficialidad y el materialismo de la sociedad. Ante ese tipo de farisaicas e hipócritas actitudes aparece un desprecio muy especial que siente el magnánimo respecto a la ramplona vulgaridad⁶³ de las masas. En realidad cabe considerar esto no como un soberbio desprecio de repugnancia sino, más bien, como un intenso deleznar el inmiscuirse en la vida de los demás mediante cotilleos, cuchicheos, murmuraciones..., cuando no viles calumnias y rabiosas difamaciones... El magnánimo⁶⁴, sumido como está en la sublimidad de su proyecto creativo, no dedica ni un solo minuto a inmiscuirse en la vida de los demás. Por ello mismo le cuesta entender y aceptar que la masa vulgar dedique la mayor parte de su tiempo y sus energías a inmiscuirse, de manera torpe vil y negativa, en la vida del prójimo. El más horrible problema para el magnánimo es que la chusma, para vengarse cumplidamente de él, desbarate su idilio amoroso. Si ya de por sí es enormemente problemático, y generalmente de doloroso efecto, lograr el relativo ajuste de las dos mitades de la naranja (aun existiendo una intensa, mutua y natural atracción física), nada digamos cuando se inmiscuye la gente, de manera vil y maliciosa, en el ámbito amoroso de un hombre noble; esto es entonces el horrendo azote del diablo⁶⁵. Cabe notar también aquí la densa carga filosófica que se manifiesta desde distintas vertientes,

⁶³ De nuevo se muestra aquí una directa correlación con lo que, respecto de la sinceridad, parece confundirse ésta con la pedantería. Esto no es así en realidad, en tanto que atendamos, una vez más, a las consideraciones de Aristóteles cuando éste (en su *Ética* de, ob. cit., pág. 105), indica lo siguiente:

El magnánimo desdeñará profundamente el honor que le dispense el vulgo y que vaya unido a cosas menudas, porque no es digno de él semejante [escuálido] honor, y el mismo desdén debe manifestarse para con los insultos, puesto que jamás pueden ser justos tratándose de él. [...] El alma grande, para quien los honores son poca cosa, se inquieta aún menos de todo lo demás, y de ahí por qué los magnánimos parecen muchas veces desdeñoso y altaneros.

⁶⁴ Dada su amplia capacidad emprendedora, si al magnánimo le fuera dado subdividirse en 14 ó 15 personas, a ninguna de éstas le restaría ni un solo minuto para desperdiciarlo negativamente en cotillear o complicar la vida de los demás.

⁶⁵ Mendizábal recurre a esta patética expresión, “el azote del diablo”, para significar el grave condicionamiento que supone para el hombre la sujeción al instinto sexual y, por ello, la ineludible dependencia emotiva y sentimental de la mujer. Esta atracción natural del hombre hacia la mujer presenta el conflicto entre lo sentimental de lo racional y lo pasional de la sexualidad. Si para el hombre vulgar supone esta relación un mar de conflictos y problemas de todo tipo, en el hombre sabio y magnánimo se multiplica la complejidad hasta la terrible exageración lo mismo que el derivado sufrimiento que de ello deriva en todos los aspectos. Por ello mismo cabe reiterar aquello que decía Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*, ob. cit., pág. 128) cuando allí indica lo siguiente:

A medida que el conocimiento se hace más claro y que la conciencia crece, [la capacidad d]el dolor aumenta y llega a su grado supremo en el hombre. En él es tanto más violento cuanto más lucidez de conocimiento y más elevada inteligencia posea. El genio es quien más padece.

entre las que se incluye aquella idea sobre la trascendental cuestión del “ser” frente al “tener”. Pero lo que más descuella en todo esto es la incidencia sobre aquello que Aristóteles describe como el hombre magnánimo⁶⁶. Precisamente aquí parece que la noble personalidad del “lastimado Mireno, con muestras de tanto dolor”, se identifica plenamente con este tipo superior de hombre magnánimo⁶⁷ que analiza y preconiza claramente Aristóteles en su *Ética*⁶⁸ cuando en ella indica lo siguiente:

El magnánimo hace pocas cosas, pero las que hace son siempre grandes y dignas de renombre. Es también una necesidad, consecuencia de su carácter, hacer públicos sus odios y sus amistades; sólo el que tiene miedo se oculta, y en cuanto a él, como atiende más a la verdad que a la opinión, habla y obra francamente a la faz de todo el mundo, que es lo propio de un alma altiva y desdeñosa.

D. “Al son de aquella arpa que escogí por compañera en mi soledad, procuro aliviar la pesada carga de mis cuidados, hasta que el cielo la tenga y se acuerde de llamarme a mejor vida”. El sentido de estas expresiones es de una enorme intensidad conceptual. Lo que parece apocamiento, decaimiento, no es sino un natural efecto psicofísico de aquella etapa a la que, tras el inicial enamoramiento, sigue aquel sufrimiento atroz del enamorado cuando no son apreciados y valorados adecuadamente sus nobles sentimientos. Al dolor desgarrador de no poder engarzarse con la otra mitad de la naranja sigue la terrible secuela del efecto psicossomático por la que, directamente desde el cerebro, se trasmite al organismo fisiológico todo tipo de problemas. De ahí las expresiones de Cervantes en este contexto que, en todo caso, denotan que él también conocía, sobradamente desde la personal experiencia, el problema del mal de amores... Aparece aquí, desde el fondo expresivo del propio personaje, en estilo directo, el frecuente y complicado problema del ardor varonil que contrasta con el de la imposible reticencia femenina. El hombre acude; la mujer espera. El hombre da; la mujer recibe. El hombre desea poseer; la mujer se anhela entregarse. El hombre es activo; la mujer es

⁶⁶ Entre las págs. 103 a 109 de la *Ética* de Aristóteles, ob. cit.

⁶⁷ Ortega y Gasset describe también, a su manera, ese tipo de hombre cabal, similar y análogo al magnánimo aristotélico, con las siguientes expresiones:

Cuando se habla de “minorías selectas”, la habitual bellaquería suele tergiversar el sentido de esta expresión, fingiendo ignorar que el hombre selecto no es el petulante que se cree superior a los demás, sino el que se exige más que los demás, aunque no logre cumplir en su persona esas exigencias superiores. Y es indudable que la división más radical que cabe hacer en la humanidad es ésta en dos clases de criaturas: las que se exigen mucho y acumulan sobre sí dificultades y deberes, y las que no se exigen nada especial, sino que para ellas vivir es ser en cada instante lo que ya son, sin esfuerzo de perfección sobre sí mismas, [como] boyas que van a la deriva.

⁶⁸ *Ética*, ob. cit., pág. 107.

pasiva. El hombre es acuciante; la mujer distendida. La propia imagen del coito, desde su mismo aspecto biológico, es fiel y directo reflejo de todo esto que se manifiesta en el acto físico pero que también se extiende a los otros diversos ámbitos operativos del nivel afectivo e intelectual. Entre los seres humanos, la atracción sexual, siendo un instinto natural⁶⁹, encuentra enormes problemas cuando dicho instinto se entremezcla con la capacidad emotiva y, sobre todo, con la facultad racional del ser humano. Por todo ello se produce una complejísima mezcla de contradictorios aspectos que, en su conjunción, suponen una auténtica cruz de extrema dificultad para poderla conllevar, y en su caso, soportarla primeramente en el noviazgo y, después, en el seno del matrimonio. Si el problema acucia y no aparecen las pertinentes soluciones, incluso al hombre más cabal le pasa por la imaginación, siquiera de manera esporádica, la torpe idea de la muerte, o al menos el obsesivo anhelo de la muerte natural, aquella que no contradice la moral cristiana ni la ética natural. La expresión final de esta frase, “el cielo [...] se acuerde de llamarme a mejor vida”, es de una enorme significación. Efectivamente, se manifiesta en ella el sentimiento del sagrado respeto a la vida desde la moral cristiana, por más que en ella se nos muestre el dolor, en ocasiones, de manera angustiosa e insoportable. Schopenhauer converge plenamente con la idea cristiana sobre el sentido sagrado de la vida⁷⁰, pero no desde la posición apodíctica, meramente

⁶⁹ Por más que la relación sexual sea un hecho absolutamente natural, no descarta en sí misma todo un conjunto de problemas que se manifiestan también en el propio y reducido ámbito del mero instinto animal. Por citar uno sólo, de entre tantísimos y problemáticos casos que acompañan el acto sexual de los animales, cabe citar el de la pareja de leones. En su extremado vigor sexual el macho león no repara en que sus ardientes acometidas con el miembro sexual suelen producir a veces en el interior de la vagina de la leona unas considerables heridas de las que ésta, en muchas ocasiones, no se recupera, produciéndosele con ello infecciones que la llevan incluso a la muerte.

⁷⁰ Así lo manifiesta en su ob. cit. *El mundo como voluntad y representación*, III-IV, págs., 204-206. Allí se refiere claramente a este tremendo asunto al final de esta su obra cumbre. Ciertamente, al final de esta obra se indica con extrema claridad y manifiesta crudeza lo siguiente:

La relación entre el suicidio y la negación de la voluntad es la misma que existe entre la cosa particular y la Idea: el suicida niega el individuo, pero no niega la especie. Como la voluntad de vivir –lo repito– tiene asegurada una vida eterna, y la esencia de la vida es el dolor, suicidarse es un acto inútil e insensato; destruye arbitrariamente el fenómeno individual, pero la cosa en sí permanece intacta. [...] La voluntad individual, por un acto propio, prefiere suprimir el cuerpo, que no es más que esa misma voluntad en estado visible, [antes] que dejarse quebrantar por el dolor. El suicida cesa de vivir porque no puede cesar de querer, y la voluntad se afirma en él con la supresión de su fenómeno, no pudiendo afirmarse de otra manera. Con todo, ese dolor al cual se sustrae podía conducirlo a la renuncia del mundo y a la salvación. [...] El dolor viene a él y le ofrece una ocasión para quebrantar la voluntad; pero él lo rechaza y aniquila su fenómeno, o sea el cuerpo, a fin de que la voluntad permanezca intacta. [...] El único camino de salvación es que la voluntad se aparezca libremente a sí misma, a fin de que en esta imagen aprenda a conocer su verdadera esencia. Únicamente iluminada por este conocimiento es como se puede suprimirse y suprimir a la vez el dolor, inseparable compañero de su fenómeno. La violencia material, la esterilización de los gérmenes, la destrucción de los recién nacidos, el suicidio, son incapaces de lograrlo. Entra precisamente en los designios de la naturaleza que la voluntad llegue a la luz, pues sólo con la ayuda

dogmática de la doctrina cristiana, sino como efecto de un profundo análisis y un intenso razonamiento lógico.

E. Con la indicación de “muchos pastoriles instrumentos” se sobreentiende la enorme pléyade de instrumentos que Cervantes va citando en el transcurso de esta obra. Toda una vasta relación de instrumentos aparece en sus sucesivas indicaciones, incluso la del arpa; pero es de suponer que se refiere a un tipo de arpas de un mediano tamaño, por tanto, de fácil transporte por parte de los pastores en sus constantes andanzas por aquellos idílicos bosques y valles.

F. “Si solamente la quieres por ser hermosa, muy poco tiene que agradecerte”. Ciertamente, el amor parte, en principio de la atracción corporal.

Este es uno de los pocos casos en que, por excepción, acotamos una cita cervantina sin que ésta posea alguna referencia musical; pero, aunque ciertamente no la posee, no se puede soslayar en ningún caso puesto que nos muestra la clara pauta de aquella ancestral idea (consolidada en el pensamiento de la filosofía clásica helénica) por la que, verdaderamente, ética–estética forman un binomio indisoluble de la misma manera que la bondad y la belleza son, por regla general, son también términos correspondientes. Aplicado esto a la música claramente se desprende el que ésta debe implicar, junto a la aspiración de la belleza, también la intencionalidad de la bondad y, al propio tiempo sobre ella, la dimensión didáctica que impela hacia los grandes valores morales. No debe reducirse sólo a la belleza la relación amorosa de hombre–mujer porque, cuando ésta disminuya en los dos, ¿cómo podrá seguir existiendo amor mutuo? Esto es, precisa y justamente, lo que aquí plantea Cervantes en este contexto. Sobre esto ya hemos indicado que el hombre íntegro y apasionado suele también amar con vehemente entusiasmo, especialmente con más intensidad cuanto mayor es su nivel intelectual. No obstante, ese amor que llega al alma, esos ojos de una mujer que, sin ser la más bella que hemos conocido, se nos clavan para toda la vida en el centro del corazón sin posibilidad alguna de desalojarlos de allí, únicamente suele darse una sola vez en la vida... No obstante, la tendencia emotiva del hombre cabal (no del mujeriego, empedernido sólo por el placer sexual vicioso, abocado y rebajado sólo al denigrante

de la luz puede conseguir la liberación. Por eso decía antes que es necesario favorecer de todas maneras los fines de la naturaleza desde que la voluntad de vivir, que es su esencia íntima, se decide a manifestarse.

nivel del mero acto sensual) se encuentra con un buen número de casos de atracción femenina sobre las que, en cada una de ellas sería posible cristalizar el matrimonio. No obstante, aunque medie esa natural atracción, se da ésta con gran diferencia respecto a aquella tremenda pasión que, insistimos, sólo se da con esa especial intensidad una sola vez en la vida, a lo sumo y con mucha suerte, un par de veces... Ahí estriba precisamente el gran problema en la relación amorosa hombre–mujer. Constatamos aquí como el drama acontece muchas veces ante la duda de la elección entre una u otra persona para el matrimonio. Algunos parecen creer, desde un planteamiento teórico y aséptico, que la solución se encontraría con la suma, sobre una sola persona, de los aspectos positivos de varias personas. Pero..., ¿es que el amor plantea un tipo de hombre-retales? ¿Es que el amor es la horrenda composición mecánica de varios trozos, como retales positivos, de diversas personas ensamblados y entretejidos sobre una sola e ideal persona, como un mosaico de diversos colores? No. Ciertamente, no. El amor se asume íntegramente, con las virtudes y defectos de la persona amada de manera completa. El verdadero amor llega a admitir y tolerar los defectos⁷¹ de la persona amada precisamente porque son parte del ser que se ama. En todo caso, cabe reconocer que la base del amor es la mutua atracción física. Ella es condición básica y primordial y, de hecho, prevalece sobre otro tipo de valores intelectuales y culturales. La intelección sensible dicta su ley y supedita en ello a la intelección conceptual y racional (“el corazón tiene razones que la razón no entiende”). Y ahí estriba esencialmente el reto mutuo e intenso de los amantes, en admitir y tolerar las deficiencias del otro y, en todo caso, con la más candorosa amabilidad y mediante cariñosísimas insinuaciones, indicar los cauces para intentar su corrección y oportuna superación. El problema terrible aparece cuando entre dos personas existe una intensa y natural atracción física pero, en cambio, existen también entre ellas enormes divergencias en el aspecto cultural, religioso, social, político, etc. Se dice entonces que el amor todo lo supera pero... si tenemos en cuenta las apreciaciones aristotélicas⁷² a este respecto y consideramos que el amor de la pareja no es sino el efecto resultante de una sublime amistad y que ésta, al propio tiempo, se auspicia sobre la afinidad... ¿cómo no entender entonces la enorme complejidad, la tremenda dificultad, para que pueda llegar a ser fecundo el amor de la pareja? ¿Dónde considerar que se apoya esencialmente el amor..., sólo en lo físico...,

⁷¹ De nuevo cabe referirse a lo que manifiesta San Pablo en la *I Carta a los Corintios* (13, 1-7) sobre la inmensa tolerancia que muestra y evidencia el que ama verdaderamente.

⁷² Claramente indica Aristóteles (pág. 119 de la *Ética*, ob. cit.) que: “La igualdad y la semejanza constituyen la amistad”.

sólo en la atracción sexual...? He aquí el meollo, el núcleo esencial de esta tremenda cuestión que aquí se plantea y cuya inadecuada comprensión genera en muchos casos, inexorablemente, un tenso dramatismo y, fatalmente a veces, incluso aboca a un terrible y trágico final...

[...] Quisiera Erastro replicar a Elicio y darle a entender como no entendía bien del amor con que a Galatea amaba; pero estorbólo el son de la zampoña del desamorado Lenio, el cual quiso también hallarse en las bodas de Daranio y regocijar la fiesta con su canto. Y así, puesto delante de los desposados, en tanto que al templo llegaban, al son del rabel de Eugenio, estos versos fue cantando:

¡Desconocido, ingrato amor, que asombras
a veces los gallardos corazones,
y con vanas figuras, vanas sombras,
pones al alma libre mil prisiones!
Si de ser dios te precias, y te nombras
con tan subido nombre, no perdones
al que, rendido al lazo de Himineo,
rindiere a nuevo ñudo su deseo. [...]

Allí, pues, con general contento de todos, se solemnizó el generoso banquete, al son de muchos pastorales instrumentos, sin que diesen menos gusto que el que suelen dar las acordadas músicas que en los reales palacios se acostumbran. [...]

Esencialmente cabe extraer aquí, de este contexto, las cuatro siguientes consideraciones:

- A. en tanto que al templo llegaban, al son del rabel de Eugenio, estos versos fue cantando.
- B. pones al alma libre mil prisiones.
- C. no perdones al que, rendido al lazo de Himeneo, rindiere a nuevo ñudo su deseo.
- D. generoso banquete al son de muchos pastorales instrumentos, sin que diesen menos gusto que el que suelen dar las acordadas músicas que en los reales palacios se acostumbran.

Cabe notar como los conceptos ético-estéticos son cada vez de mayor nivel a medida que la obra avanza hacia su término:

A. Es muy significativa la expresión: “en tanto que al templo llegaban, al son del rabel de Eugenio, estos versos fue cantando”. Aparece aquí, en medio de un mundo en que se evoca la mítica Arcadia feliz, un particular tipo de sincretismo por el que aquellos rústicos templos helénicos se truecan ahora en templos renacentistas en la

cultura cristiana. Aquel mundo idílico en el que se nos representan tanto los templos del Peloponeso como los de la Magna Grecia y, sobre todo, aquel sorprendente conjunto de Sicilia, se nos muestra también, adecuadamente adaptado en la imaginación cervantina, sobre las plácidas riberas del río Tajo. De hecho, en la época cervantina todo confluye hacia la idea central de la recuperación del espíritu clásico grecorromano mediante el concepto del Renacimiento. La propia arquitectura dispone sus más esplendentes muestras desde la inspiración e imitación de aquellos modelos clásicos que en el Partenón ateniense presenta la más maravillosa y evidente muestra.

Conviene remarcar, no obstante, que el primer intento neoclásico del siglo XVI se vincula en muchos casos con el barroco, produciéndose con ello una mezcla en la que no siempre predomina el componente neoclásico. En esta clase de eclecticismo⁷³ clásico-barroco el elemento neoclásico acaba por servir en muchos casos únicamente como soporte estructural para que sobre él se deposite, a modo de un pomposo manto, el recubrimiento ornamental del estilo barroco⁷⁴. Dicho de otro modo, en esta confluencia estilística, el neoclásico aporta la estructura y el barroco el ornamento. No obstante, este siglo XVI conoce la magna obra neoclásica de San Pedro de Roma y el siglo XVII la obra “rival” de San Pablo de Londres; en ambos casos se cruzan también los elementos ornamentales del barroco aunque menos prominentes en este segundo templo.

A continuación, las dos imágenes superpuestas (dispuestas así con plena intencionalidad), muestran el enorme grado de radical contraste entre la severa austeridad de la arquitectura negra rural y el esplendente palacio que, en fecha tan temprana, había asumido ya plenamente las características de aquellos palacios renacentistas florentinos.

⁷³ Ciertamente, ecléctico fue ya el estilo clásico de la Roma imperial puesto que a los órdenes y modos de construcción de la Grecia clásica añadió los valiosos e importantísimos recursos técnicos del arco y la bóveda.

El neoclasicismo de los siglos XVI y XVII supone un eclecticismo mucho más acendrado puesto que aprovecha en mayor medida todo el progreso técnico sobre la disposición de los arcos y bóvedas y, al propio, tiempo incorpora el importantísimo elemento de la cúpula (de ascendencia Siria). Sólo mediante la suma de todos estos aspectos fue posible la edificación de los esplendentes templos, entre otros, de San Pedro de Roma, San Pablo de Londres y el conjunto monumental de San Lorenzo de El Escorial.

⁷⁴ En muchísimos casos se recubren las antiguas fachadas de las catedrales románicas y góticas según el nuevo gusto del barroco; es el caso de las catedrales de Santiago de Compostela, Valencia, Tortosa, Murcia, Gerona... Vistos desde una perspectiva global, en muchos de estos casos la solución fue claramente desafortunada (como en Valencia, Gerona, etc...); en otros casos, como el de la catedral de Murcia, puede aceptarse medianamente este hecho puesto que el resultado muestra, al menos, un relativo interés... En cambio, en la fachada barroca de la catedral compostelana se dio un doble acierto puesto que es indudable la gallarda belleza del diseño solemne de esta fachada con sus dos esbeltas torres, pero es que, además, este recurso sirvió al propio tiempo para salvaguardar una joya de inefable belleza, que trasciende la singularidad propia del románico para constituirse, por su exquisita belleza, en un verdadero hito de la historia del arte universal: el Pórtico de la Gloria.



Figura 3.2. Arriba: Valverde de los Arroyos, con el Pico Ocejón al fondo. Abajo: Palacio de los Duques de Medinaceli.

En España se acoge gustosamente el ideal neoclásico y, de hecho y para más sugestivo contraste, aparece esplendente incluso en medio del entorno rural. Para el caso cabe citar el propio Palacio de los Duques de Medinaceli⁷⁵. Preside la Plaza Mayor de Cogolludo. Se empezó a construir sobre 1492 bajo la dirección de Lorenzo Vázquez.

⁷⁵ Preside la Plaza Mayor de Cogolludo. Se empezó a construir sobre 1492 bajo la dirección de Lorenzo Vázquez. Puede considerarse como la primera muestra verdaderamente renacentista en España.

La gran portada destaca en el centro del cuerpo inferior, sobre un almohadillado de estilo florentino. Los seis ventanales germinados confieren una elegante ligereza al segundo cuerpo que luce en su centro una gran corona de laurel que entorna completamente el escudo ducal (que se repite, a menor escala, hasta 23 veces sobre la misma fachada) Culminando el edificio se alza con gallarda elegancia una crestería que se prolonga a lo largo de toda la fachada.

Puede considerarse como la primera muestra verdaderamente renacentista en España. Tras ellas siguieron innumerables muestras en todas las regiones hispánicas.

En la gran portada de este Palacio de los Duques de Medinaceli destaca especialmente el centro del cuerpo inferior, sobre un almohadillado de neto estilo florentino. Los seis ventanales germinados confieren una elegante ligereza al segundo cuerpo que luce en su centro una gran corona de laurel que entorna completamente el escudo ducal (que se repite, a menor escala, hasta 23 veces sobre la misma fachada). Culminando el edificio se alza con gallarda elegancia una crestería que se prolonga a lo largo de toda la fachada.

B. La indicación “pones al alma libre mil prisiones” supone el paso de la relativa tranquilidad, (aquella época anhelante en que se suspira por el amor aunque de manera abstracta), a la concreción sobre la persona que se nos ha metido, en el momento más inesperado, en medio del corazón. Lo que era una mera ilusión, en todo caso sólo una plácida aunque vibrante imaginación, plenamente atractiva pero inconcreta, se vuelve ahora en una realidad empírica llena de trepidante pasión y de dolorosa vehemencia. La ilusión que se concretiza en realidad cristaliza en un agobio al que, en todo caso, por nada del mundo renuncia quien está intensamente enamorado; mejor dicho, no puede renunciar aunque quiera porque el instinto se apodera y domina sobre el razonamiento. Y es que en el enamoramiento se activa la parte lobular derecha del encéfalo, aquella que se encarga de la emotividad y los sentimientos; y ésta, como reflejo del proceso evolutivo, impone el fuero de su mayor antigüedad sobre la parte izquierda, más posterior, de la razón.

C. Aquí, con la expresión “no perdones al que, rendido al lazo de Himeneo, rindiere a nuevo nudo su deseo” se censura severamente al que, habiendo estado intensamente enamorado anteriormente y, por ello mismo, experimentado un lacerante dolor, incurre de nuevo en otra pasión amorosa similar al anterior. Este reincidir en el mismo “error” sería censurable, en todo caso, si sólo existiera la capacidad racional, analítica, alojada en la parte izquierda cerebral. Pero la parte derecha no razona: simplemente siente de manera intensa, aunque sin capacidad propia para asentir o disentir.

D. Se nos muestra plena de lógica y sentido esta extensa consideración referida al “generoso banquete al son de muchos pastorales instrumentos, sin que diesen menos gusto que el que suelen dar las acordadas músicas que en los reales palacios se acostumbran”. En la época de Cervantes es precisamente cuando se da ese directo trasplante de la música popular (aquel conjunto de piezas cantadas y danzadas) que pasan de la aldea al palacio aristocrático para organizarse en un conjunto sucesivo de piezas que conformarán en poco tiempo la *Suite*. Ya se ha explicado en su adecuado contexto⁷⁶ lo correspondiente a al *Suite*. En todo caso cabe indicar aquí la suposición de Cervantes de que aquel grupo de jóvenes pastores acopia un tipo de danzas similar al de aquellas que en “los reales palacios se acostumbran”. La suposición de Cervantes no carece de lógica ya que, precisamente, fue desde el ámbito rural donde se acopiaron y fueron asumidas como conjunto de danzas (de ahí precisamente la palabra francesa *Suite*) para la diversión en las fiestas palaciegas; pero, en todo caso, se continuaban usando estas danzas en el ámbito popular puesto que éste fue verdaderamente su origen y en el marco de la plaza del pueblo se manifestaban con plena y gozosa naturalidad.

Acomodados, pues, en sus asientos todos los pastores y pastoras que allí estaban, después que la zampoña de Erastro y la lira de Lenio y los otros instrumentos hicieron prestar a los presentes un sosegado y maravilloso silencio;

No queda suficientemente claro en esta ocasión que la expresión de “prestar a los presentes un sosegado y maravilloso silencio” se refiera al conveniente silencio que el público debe guardar durante la interpretación musical, o bien a que este silencio se produjera tras dicha interpretación, como efecto del pasmo admirativo que ella había causado en el auditorio...

A continuación se muestra un extenso episodio lírico en el que Orompo, Marsilio, Crisio y Orfenio alternan sus expresiones poéticas con el recurso de diversos tipos de formas poemáticas; octava real, silva, etc.

Se inicia la variada serie poemática con la declamación de Orompo mediante la siguiente estrofa:

Salid de lo hondo del pecho cuitado,

⁷⁶ Efectivamente, en *QUIJOTE* II, Lxii, indicábamos lo siguiente: “Llevadas desde la calle aldeana y del rústico lugar a los señoriales castillos y palacios fueron perdiendo estas canciones su primigenia simplicidad popular, su rusticidad y sencillez monódica”. Desde ello mismo puede inferirse, con bastante lógica, que el hecho de ese “trasplante desde el rústico lugar a los señoriales castillos y palacios” no implica necesariamente que el ámbito rural, generador natural de este tipo de canciones, (acompañadas del correspondiente elenco instrumental y aptas para la danza), quedara desposeído de ellas sino que, más bien las continuaría cultivando como estimable patrimonio recreativo y cultural.

palabras sangrientas, con muerte mezcladas:
y si los suspiros os tienen atadas,
abrid y romped el siniestro costado.
El aire os impide, que está ya inflamado
del fiero veneno de vuestros acentos;
salid, y siquiera os lleven los vientos
que todo mi bien también me han llevado.

Cabe subrayar las siguientes expresiones de Crisio que, aunque desde un plano figurado, hacen alusión a la música:

- ♦ Mas cese aquí mi canto lastimero.
- ♦ Escuchad, que ya canta sus dolores.
- ♦ Cantemos el dolor que nos aqueja.

En los tres respectivos casos se recurre a la expresión “cantar” como sinónimo grandilocuente de expresar, pronunciar, manifestar, declamar, recitar...En todo caso es una muestra más de que la recurrencia a la palabra “cantar” como sinónimo de “hablar” no es un simple recuso metafórico sino, más bien, el implícito reconocimiento de la enorme proximidad existente entre la expresión lírica declamada con respecto al canto propiamente dicho.

Tanto en *QUIJOTE*, II, xxiii como también en *QUIJOTE*, II, xxxiv nos hemos referido a la estrecha vinculación entre los conceptos del habla y del canto. Efectivamente, cuanto más grandilocuente es la expresión, cuanto mayor es su dimensión poética y su emotividad lírica, tanto más requiere, para su correspondiente manifestación empírica, una declamación altisonante. Ya en ese elevado estadio de intensa expresividad se establece una enorme proximidad entre la declamación poética y el canto propiamente dicho. La frontera delimitatoria entre ambos fenómenos expresivos se va diluyendo y aparecen ya, ambos, como prácticamente analógicos. Es entonces cuando se produce y manifiesta la necesidad de la simbiosis de la palabra y el sonido, la fusión de la poesía y la música mediante el maravilloso fenómeno superior del canto.

En el contexto de *QUIJOTE*, II, xxiii indicábamos que “Las ideas superiores ganan categoría si son emitidas mediante una ordenada sintaxis, una prosodia clara y un ritmo coherente en la diacronía del discurso”. Tras todo esto ya sólo cabe que el discurso literario se eleve a la categoría poética. Tras ella, en un último paso, sólo cabe ya su fusión con la música, dentro de aquella intersección común fenomenológica de la expresión comunicativa lingüística. La comunicación lingüística adquiere la máxima

belleza con la fusión simbiótica de poesía-música. Ahí precisamente se produce el fenómeno estético de singular belleza. Y es que, ciertamente, literatura y música pertenecen al mismo y amplio campo fenomenológico de la comunicación, más concretamente de la expresión lingüística. En todo caso, ambas partes del fenómeno se segregan cuando la expresión lingüística es marcadamente prosaica, utilitaria y desprovista de intencionalidad expresiva. En el otro extremo se sitúa la música puramente sinfónica, meramente instrumental; aunque en ésta, en todo caso, es bien fácil detectar una expresividad que, aún sin palabras, puede alcanzar en determinados casos unas altas cotas de tremenda efusividad y dramatismo. Pero ambas partes del fenómeno de comunicación se acercan gradualmente hasta fundirse en íntima simbiosis, poesía-música, en el centro del fenómeno mediante el canto para la expresión de elevados sentimientos.

En todo caso, los sonidos son a la música lo que los fonemas son para la literatura. También la literatura precisa este complejo orden de relaciones sucesivas: (sensación→ concepto→ idea→ palabra→ argumento→ discurso→ expresión).

Igualmente, de la misma manera los sonidos, debidamente establecidos, pueden mostrar una indudable belleza; pero no se alcanza aún con ello la categoría del discurso musical si no se someten a unas ordenadas y complejas relaciones y éstas, a su vez, se disponen convenientemente a una sabia ley del contraste que crea derivadamente esas dinámicas tensiones.

FORMACIÓN Y DISEÑO DE LA FRASE MUSICAL

La frase musical presenta una constitución sintáctica de muy distinto tipo en función de las diversas maneras con que se articulan en su interior sus diversos componentes. La organización de la sintaxis musical (frase⁷⁷, semifrase, período, subperíodo, grupos rítmicos, pies métricos), y su propia morfología (reducida en última instancia a los *ictus* y las células⁷⁸), guarda una especial analogía con aquella otra

⁷⁷ Usamos a este efecto de sintaxis musical, la conceptualización (y subsiguiente nomenclatura) de Vincent d'Indy (págs. 36 a 39 del *Primer Libro* de su maravilloso *Cours de composition musicale*). A su vez, Joaquín Zamacois también se adscribe inteligentemente a este tipo de conceptualización (y de subsiguiente indicación hermenéutica) de V. D'Indy manifestada en su utilísimo y admirable (como toda la producción de este autor) *Curso de formas musicales* (págs. 24 a 48).

⁷⁸ Este proceso de subdivisión analítica (que va decreciendo, especificándose, desde la macro-forma hasta la ínfima célula morfológica) es, aunque parezca paradójico, el más adecuado cauce para la pertinente comprensión intelectual y su pertinente razonamiento; sólo desde esta manera de proceder puede quedar "satisfecha" la intelección y sólo desde este punto comprensivo puede el cerebro, conformada y

(ordenación) propia de la literatura, compartiendo con ella numerosos términos referidos a las diversas partes de la sintaxis; pero, además de esta primera aproximación, presenta también otros referentes que, si no le son específicos, al menos sí son una directriz constante dentro de la organización interna de la frase musical, como la cuadratura, proporción, simetría, además de los recursos de la antecendencia-consecuencia, afirmación-negación, etc.

Entre la música sinfónica y la ópera (que representan los dos grandes extremos de la creatividad musical) existe todo un enorme muestrario intermedio⁷⁹ por el que cada vez es más patente la afinidad entre el discurso musical y el literario hasta acabar, de hecho, ligándose y fundiéndose en la acción lírica.

En cualquier caso, relacionándose o no con el texto literario, la música no puede presentar mayor analogía con el discurso literario, especialmente porque:

- Establece un mismo tracto del discurso.
- Se manifiesta desde los mismos componentes de organización y estructura.
- Esta organización interna se distribuye en sintaxis y morfología⁸⁰.
- El proceso del discurso dispone también sus respectivos puntos de cadencia con diversos reposos de distinta categoría.
- Los distintos grados de tono (por el que se enfatizan y diferencian desde la declamación los diversos estados de ánimo que sugiere el texto literario), encuentran también su directo correlato en la expresión musical mediante la manifestación que claramente sugieren los contenidos de los episodios que, a su vez, suelen ser remarcados con inequívocas indicaciones sobre el carácter desde la partitura.
- Al igual que en la literatura, pueden también contraponerse en la música diversos ámbitos contrastantes, de manera alternativa o simultánea.

ordenadamente, pasar a recomponer todos los elementos (desde esa constante acción de vaivén, desde lo “macro” hasta lo “micro” y viceversa) sobre la insondable actividad químico-neuronal.

⁷⁹ Desde la sinfonía en estado puro del Clasicismo se pasó a la música programática (que ya implica una adscripción a un proceso literario); un tercer plano lo constituye aquel elenco de sinfonías en las que intervienen (en todos sus movimientos o en parte de ellos) las voces líricas y el coro; y ya, el extremo de plena fusión simbiótica literario-musical es el teatro lírico, especialmente la ópera.

⁸⁰ Incluso cabría referirse, no sin coherente fundamento, a una analogía literario-musical, en lo concerniente a prosodia y a ortografía. La prosodia musical supondría, en todo caso, la correcta interpretación de la expresión sonora de todos los caracteres impresos por el compositor sobre la partitura. A su vez, la ortografía musical afectaría directamente a la acción del compositor y al correcto y versátil uso que éste debe hacer sobre los medios gráficos que se disponen según cada época.

- Los contenidos literarios pueden expresarse desde uno a multitud de personajes, alternativa o unánimemente; lo mismo ocurre en la música, tanto en la acción coral, sinfónica o sinfónico-coral, con la participación de diversas voces o instrumentos.

La frase musical igualmente presenta un correlato con los ciertos elementos estructurales literarios que manifestamos a continuación de manera simultáneamente y directa:

La frase⁸¹ se divide de la siguiente manera:

FRASE

Semifrase	Semifrase	Semifrase
A	B	C

A su vez, la semifrase se divide en períodos:

SEMIFRASE

Período	Período	Período
A	B	C

Los períodos se subdividen también, al propio tiempo en:

PERÍODO

Subperíodo	Subperíodo	Subperíodo
A	B	C

⁸¹ Téngase siempre en cuenta que tanto las divisiones como las sucesivas subdivisiones (sobre unidades menores) se realizan siempre en este caso sobre el esquema ternario, desde un pragmatismo conceptual; no obstante, también podrían haberse representado estos cuadros sinópticos sobre los diferentes esquemas de la frase binaria o cuaternaria (con las subsiguientes subdivisiones...)

Aquí se establece, sobre este punto, en el ámbito del período⁸², la sutil frontera entre lo que competía hasta ahora al estricto ámbito de la sintaxis musical para pasar ahora, desde la subdivisión del subperíodo, al ámbito ínfimo de la morfología de la frase.

El subperíodo presenta esta subdivisión:

SUBPERÍODO		
Pie rítmico	Pie rítmico	Pie rítmico
A	B	C

El pie rítmico se subdivide, a su vez, en distintos ictus:

PIE RÍTMICO		
Ictus	Ictus	Ictus
A	B	C

El ictus propicia la atomización final de estos minúsculos elementos mediante una ulterior subdivisión:

ICTUS		
Célula	Célula	Célula
A	B	C

Considerada de esta manera la estructura de la frase musical se abre así (ante las sucesivas divisiones analíticas) una enorme posibilidad de complejísimas

⁸² Debe tenerse en cuenta que muchas veces coincide superpuestamente el concepto de semifrase con el de período, por efecto de la división estructural de la frase.

combinatorias⁸³ que, naturalmente obviamos reproducir puesto que alargarían en exceso estas consideraciones y nos adentrarían consecuentemente en una materia estrictamente específica de la sintaxis musical.

No obstante, conviene al menos indicar gráficamente unos sucintos esquemas sobre seis tipos de frases (binarias, ternarias y cuaternarias) con diversos ejemplos de división y subdivisión sobre las semifrases, los períodos y los subperíodos:

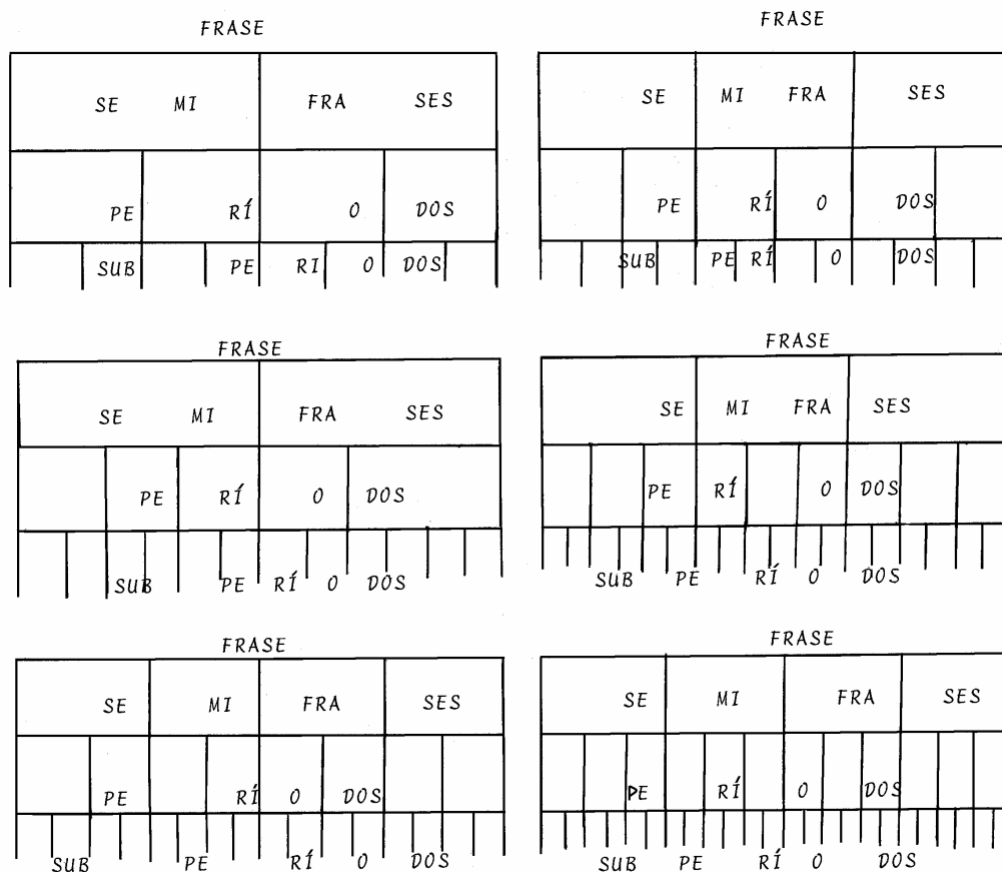


Lámina 3.3. Gráfico de frases, semifrases, períodos, subperíodos y células.

La libre inventiva de la creatividad compositiva musical genera multitud de casos diferentes. Lo asombroso de todo ello es que el compositor, durante su acción creativa, no está obsesionado pensando en procurar este conjunto de simetrías (aunque, no

⁸³ Vemos, pues, que se trata de un panorama enormemente complejo cuya dificultad analítica es bien manifiesta, especialmente si se considera que, por este mismo orden sucesivo (de frase, semifrase, período, subperíodo, etc.) cada una de las subsiguientes unidades puede dividirse de manera muy distinta a la unidad inmediatamente superior que la generó. Por ejemplo, cada una de las dos semifrases en que se había subdividido la frase binaria puede dividirse a su vez, en tres períodos; o bien puede la frase ternaria dividirse en dos semifrases y cada una de éstas pasar a dividirse con posterioridad en tres períodos para cada una de ellas (como, a su vez, pasar a subdividirse cada uno de estos tres períodos en dos subperíodos, etc.).

obstante, se manifiestan indudablemente sobre el tejido interno de la frase musical) puesto que toda su atención se centra, casi en exclusividad, sobre la coherencia, el interés y la propia expresividad de la propia idea melódica (y el sucesivo desarrollo en esquemas). Por ello mismo, todos estos elementos internos de estructuralismo y de simetría aparecen derivadamente de manera natural, por añadidura, como la bifurcación sucesiva de unas ramas y la germinación automática y espontánea de unos frutos que son absolutamente coherentes con los caracteres genéticos de la substancial idea melódica generadora. Dicho de otra manera, (quizá más prosaica), el compositor no se obsesiona⁸⁴ en que todo este regular estructuralismo aparezca en su frase melódica puesto que éste se manifiesta como el natural resultado de su coherente creatividad siempre que ésta se comporte, obviamente, como tal, apoyada sobre la herencia⁸⁵ que está poderosamente instalada en el subconsciente cultural de la persona.

En realidad, al compositor le compete directamente la factura de la obra mientras que su explicación teórica se expresa como consecuencia del posterior análisis.

— [...] y si de este parecer quedáis satisfechos, pagádnosle con honrar las bodas de nuestro amigo Daranio, alegrándolas con vuestras agradables canciones y autorizándolas con vuestra honrosa presencia. [...]

Acabado esto, luego toda la juventud del pueblo renovó las danzas, y los pastoriles instrumentos formaron una agradable música. Pero, viendo que ya el sol apresuraba su carrera hacia el ocaso, cesaron las concertadas voces, y todos los que allí estaban determinaron de llevar a los desposados hasta su casa. Y el anciano Arsindo, por cumplir lo que a Tirsi había prometido, en el espacio que había desde la plaza hasta la casa de Daranio, al son de la zampoña de Erastro, estos veros fue cantando:

⁸⁴ En todo caso conviene tener muy claro que el compositor crea ante todo arte y no disposiciones internas destinadas a que puedan satisfacer el trabajo teórico posterior del analista. El análisis es para la composición, (es decir, está al servicio de la composición, literaria o musical), y no viceversa...

⁸⁵ También esto es análogo a aquella manera en que se erigían las grandes catedrales góticas, después de ser examinadas con absoluto rigor sus disposiciones métricas sobre los trazados de la planta, eso sí, con la más admirable exactitud. Por lo demás, todas las siguientes disposiciones arquitectónicas no surgían obviamente desde la probatura pero, en todo caso, tampoco desde la estricta previsión gráfica que, ciertamente, en épocas más modernas se establecerían, cada vez con mayor precisión, sobre los planos. En realidad parecía suficiente a aquellos arquitectos medievales la solvente maestría, acrisolada sobre la experiencia y el aprendizaje de las técnicas de sus maestros antecedentes manifestadas en las obras realizadas precedentemente.

Ese apoyarse sobre la herencia, sobre la tradición, tiene por efecto que la obra siga un proceso analógico al de la naturaleza en el ámbito de la botánica. Efectivamente, a la gestación de la simiente sobre la madre tierra siguen sucesivamente la germinación, brotación, afloración y crecimiento..., todo ello según los caracteres genéticos heredados. Todo se produce allí de manera natural y espontánea, sin ningún tipo de forzamiento artificioso. Lo mismo ocurre en la actividad creativa del arte: una conducción natural y coherente tiene por efecto que los componentes de la obra artística casi brotan como por generación natural, sin apenas forzamientos elucubratorios. En todo caso lo verdaderamente problemático estriba en la dificultad para hallar el germen, el embrión o tema melódico que ofrezca suficiente solvencia para su esplendente desarrollo. Algo análogo debió ocurrir hasta hallar el diseño satisfactorio para las fachadas de las respectivas catedrales de Nôtre Dame, A miens, Milán...

Haga señales el Cielo
de regocijo y contento
en tan venturoso día;
celebrese en todo el suelo
este alegre casamiento
con general alegría.

Cámbiase de hoy más el llanto
en suave y dulce canto,
y en lugar de los pesares,
vengan gustos a millares
que destierren el quebranto

Nótese como en la segunda estrofa aparece una leve muestra de lo que podríamos conceptualizar como meta-canción.

En multitud de casos aparece el fenómeno de la meta-canción, esto es, la directa alusión a la acción de cantar cuando, en realidad se está ya cantando. Para el caso cabría citar, entre tantísimos, el himno de mi pueblo de Nules (Castellón) que, en su primer verso indica precisamente:

Cantemos, nulenses,
con fe y emoción.
¡Lancemos al viento
vibrante canción!

También cabe indicar la adaptación que el cantante de rock, el granadino Miguel Ríos, efectuó desde el *Himno de la alegría* de Schiller⁸⁶ que Beethoven enmarca al final de su *9ª Sinfonía*:

Escucha, hermano, la canción de la alegría,
el canto alegre del que espera un nuevo día.

En una de las canciones de la cantautora navarra María Ostiz se expresa, en su final, lo siguiente:

¡Cigarra, canta cigarra
que ya está llegando el día!

Es también notable la reincidencia de este fenómeno estético en la última sección del Himno a la Virgen del Pilar:

¡Cantad, cantad,
himnos de amor y de alabanza.

⁸⁶ Efectivamente, el *Canto a la alegría* (*Lied an die Freude*) de Friedrich von Schiller (1759-1805) fue adecuadamente utilizado por Beethoven en el final de su *9ª Sinfonía* (opus 125 en Re menor). Esta sinfonía es la única en la que emplea este genial compositor alemán las voces humanas, solistas y coro mixto, en íntima fusión con la orquesta.

Cantad, cantad a la Virgen del Pilar!

Manuel de Falla también recurre a este especial fenómeno estético de la meta-canción, en la 3ª Secc. (denominada *Las campanas del Amanecer*, final absoluto de esta obra) de una de sus más geniales composiciones, *El amor brujo*. Efectivamente, aparece de nuevo, en la segunda subsección, el canto de Candelas pero trocado ahora desde el intenso dramatismo anterior a una radiante y desbordante alegría. Ahora aparece el canto manifestado desde el júbilo de una esplendorosa y rutilante expresión. Mediante este canto se establece un directo simbolismo entre su expresión y el radiante amanecer. Desde el canto se muestra la simbiosis con el fulgurante amanecer sobre el verde campo andaluz, tamizado por las iridiscencias de la primaveral aurora. Con ésta aparece renacida la esperanza amorosa de Candelas...; por ello se expresa el canto manifestado sobre el exultante terceto:

¡Ya está despuntando el día!
¡Cantad, campanas, cantad,
que vuelve la gloria mía.....!

GALATEA IV

[...] en extremo deseaban saber de quién andaba Lauso enamorado, y creyeron que desta duda las sacaría lo que el pastor cantase. Y, por esta ocasión, sin moverse de donde estaban, con grandísimo silencio le escucharon. Estaba el pastor sentado al pie de un verde sauce, acompañado de solos sus pensamientos y de un pequeño rabel, al son del cual desta manera cantaba:

Si yo dijere el bien del pensamiento,
en mal se vuelva cuanto bien poseo;
que no es para decirse el bien que siento.
De mí mismo se encubra mi deseo,
enmudezca la lengua en esta parte,
y en el silencio ponga su trofeo.

En principio, pudiera parecer un conjunto de enormes contradicciones las expresiones por las que se indica: “Estaba el pastor [...] acompañado de sólo sus pensamientos y de un pequeño rabel, al son del cual de esta manera cantaba. [...] no es para decirse el bien que siento. [...] enmudezca la lengua en esta parte”.

Es bien evidente que el pastor recurre al canto pero no desde la pretensión de ser oído sino sólo como un irreprimible desbordamiento emotivo de aquello que guarda en su conciencia y que procura no comunicar a persona alguna. En todo caso cabe

considerar que hubiera reprimido la expresión cantada de sus sentimientos si hubiera sido consciente de que estaba siendo escuchado...

Hecha la salvedad de que el pastor piensa que está sumido en la más absoluta soledad en la que “canta” sus íntimos pensamientos, el silencio viene a ser el factor común de este pasaje. Efectivamente, las expresiones “con grandísimo silencio le escucharon. [...] acompañado de sólo sus pensamientos” y, particularmente, la mayor parte del contenido de las dos estrofas, remiten su esencial significación sobre el silencio. En todo caso, ya se ha indicado anteriormente, en las referencias inherentes a *Galatea II*, la conveniencia de la discreción del amante al comentar la sutil intencionalidad de aquellos significativos versos:

y esta entrada no la sabe
quien presume de discreto
sino el honesto y secreto.

Generalmente el vulgo ataca aquello que le parece raro y diferente a su ramplona ordinariéz. Y, desde luego, es bien raro en el materialismo, superficialidad y hedonismo (imperante de modo dictatorial en la sociedad), el hecho de que aparezca de manera esporádica un sincero y profundo amor mutuo entre nobles amantes. Por ello mismo es muy conveniente que el inmenso gozo que ello produce entre los amantes lo intenten éstos disimular ya que la gente, inevitablemente, tiende a atacar cruel y descaradamente, insistimos, aquello de que carece, aquello que torpemente envidia...

En *La Galatea* vierte Cervantes, según estamos constatando, el tarro de las mejores esencias al expresar lo concerniente a aquellos vehementes estados emotivos que experimentan los enamorados. Ya indicábamos (casi al principio, en *Galatea I*) que “estas expresiones amorosas, que al vulgo pueden parecerle incluso ñoñas, son, en realidad, fruto de una profunda penetración en la dimensión psicológica de Cervantes y, sobre todo, la clara evidencia de quien ha experimentado la dulce pero tremenda experiencia de estar enamorado”. El vulgo desprecia lo que no entiende; en su patosa soberbia, pretende el vulgo bajar a manotazos azul nivel que no puede alcanzar. De ahí que en gran medida asientan torpemente, y de manera bastante generalizada, aquella lerda expresión que ya hemos indicado anteriormente:

Los Amantes de Teruel
tonta ella y tonto él

La maldad y la estulticia de mucha gente añade un abismo a otro abismo. Lo que más puede herir a los amantes es el que se inmiscuyan en su amor mutuo, de manera torpe, vil e insolente, con nefastas intenciones. El caso es que si se logra romper el idilio de los enamorados, y con ello el corazón de amantes, haciéndolos desgraciados para toda la vida, el vulgo no se compadece de ello; más bien se ríe de que los amantes lloren su infortunio. Incapaces en su ramplonería para alcanzar tan alto grado de nobilísimos sentimientos, no pueden entender esta maravillosa y misteriosa pasión. De ahí que incluso les produzca risa impúdica y despiadada lo que para los amantes es un amargo y desesperado llanto; e incluso que los más aviesos se regodeen de la perversa hazaña de romper un maravilloso idilio.

En cuanto al aspecto técnico, nótese la influencia de la forma poemática de la epístola que para esta composición adopta Cervantes. Efectivamente, son bien patentes las estrofas dispuestas en tercetos endecasílabos concatenados; en ellos, la desinencia consonántica del verso central de cada estrofa sirve como referencia de rima para los versos 1 y 3 de la estrofa siguiente.

— [...] un pastor amigo mío que Lauso se llama, el cual, después de haber gastado algunos años en cortesanos ejercicios y algunos otros en los trabajosos del duro Marte, al fin se ha reducido a la pobreza de nuestra rústica vida; y, antes que a ella viniese, mostró desearlo mucho, como parece por una canción que compuso y envió al famoso Larsileo, que en los negocios de la corte tiene larga y ejercitada experiencia. Y, por haberme a mí parecido bien, la tomé toda en la memoria, y aun os la dijera, si imaginara que a ello diera lugar el tiempo y a vosotros no os cansara el escucharla. [...]

Yo de mi parte te ruego nos digas la canción de Lauso; que, pues ella es hecha, como dices, a mi propósito y tú la has tomado de memoria, imposible será que deje de ser buena. [...]

El vano imaginar de nuestra mente,
de mil contrarios vientos arrojada
acá y allá con curso presuroso;
la humana condición, flaca, doliente,
en caducos placeres ocupada,
do busca, sin hallarla, algún reposo;
el falso, el mentiroso
mundo, prometedor de alegres gustos;
la voz de sus sirenas,
mal escuchada apenas. [...]

Y cuando ya se ahuyenta
el encogido, estéril, yerto, frío,
y el gran señor de Delo
abrsa el aire, el suelo,
en el margen sentado de algún río,
de verdes cauces y álamos cubierto,
con rústico concierto

suelta la voz o toca el caramillo,
y a veces se ve cierto
las aguas detenerse por oílo. [...]

¡Canción, a parte vas do serán luego
conocidas tus faltas y tus [s]obras!
Mas di, si aliento cobras,
con rostro humilde enderezado al ruego:
“¡Señor, perdón, porque, el que acá me envía,
en vos y en su deseo se confía!”

—Esta es, señores, la canción de Lauso —dijo Damón en acabándola—, la cual fue celebrada de Larsileo, cuando bien admitida de los que en aquel tiempo la vieron. [...]

—Estas canciones son las de mi gusto —dijo a este punto el desamorado Lenio—, y no aquellas que a cada paso llegan a mis oídos, llenas de mil simples conceptos amorosos, tan mal dispuestos e intrincados, que osaré jurar que hay algunas que, ni las alcanza quien las oye, por discreto que sea, ni las entiende quien las hizo.

Son varias, y bien distintas, las consideraciones que cabe aquí tener en cuenta y analizar en este contexto:

- A. haber gastado algunos años en cortesanos ejercicios y algunos otros en los trabajosos del duro Marte.
- B. se ha reducido a la pobreza de nuestra rústica vida.
- C. una canción que compuso.
- D. y tú la has tomado de memoria, imposible será que deje de ser buena
- E. la voz de sus sirenas, mal escuchada apenas.
- F. y a veces se ve cierto las aguas detenerse por oílo⁸⁷.
- G. ¡Canción, a parte vas do serán luego conocidas tus faltas y tus sobras!
- H. Estas canciones son las de mi gusto [...], y no aquellas [...] llenas de mil simples conceptos amorosos, tan mal dispuestos e intrincados, [...] que ni las alcanza quien las oye, por discreto que sea, ni las entiende quien las hizo.

Desde muy distintos matices nos aparecen enfoques diversos en los que se correlaciona la literatura con la música. En todo caso, las motivaciones de ambas y su simbiótica fusión se establece desde acrisolados valores morales; entre ellos destaca sobremanera la cuestión amorosa entre la pareja humana. No obstante, en este contexto se relaja la cuestión de la vehemencia amorosa para dar paso a aspectos distintos e incluso dispares dentro del denominador común que, en *La Galatea*, es la cuestión amorosa entre las diversas parejas.

⁸⁷ Estas expresiones, con estas mismas palabras arcaicas, también aparecen en la obra de autor anónimo, “*Cómo puedo yo vivir*”, del *Cancionero de Upsala*.

A. El hecho de “haber gastado algunos años en cortesanos ejercicios y algunos otros en los trabajosos del duro Marte” supone el reconocimiento (desde la sobreentendida suposición de “malgastado”, en vez de “gastado”) en el ejercicio de ocupaciones que, si bien tienen su correspondiente justificación y, en todo caso, relativo sentido, son inferiores en categoría a otro tipo de superior ocupación. Una cosa es la intencionalidad honrada y otra el compromiso ético que se muestra en el ejercido de la vida práctica. Efectivamente, la ética teórica no es tal sin la acción práctica; esto es, sólo se demuestra desde la operatividad práctica⁸⁸. Por ello mismo preguntaba Sócrates⁸⁹:

¿Merezco sufrir o pagar porque en mi vida no he tenido sosiego, y he abandonado las cosas de las que la mayoría se preocupa: los negocios, la hacienda familiar, los mandos militares, los discursos en la asamblea, cualquier magistratura, las alianzas y luchas de partidos que se producen en la ciudad, por considerar que en realidad soy demasiado honrado como para conservar la vida si me encaminaba a estas cosas?

Esta problemática acción ética comienza a manifestarse desde el mismo punto y el exacto momento en que el político⁹⁰ elige a sus colaboradores; y ahí ya no es

⁸⁸ Por ello indica Aristóteles en su *Ética* (pág. 42) que:

Uno se hace arquitecto construyendo; se hace músico componiendo música. De igual modo, se hace uno justo practicando la justicia; sabio, cultivando la sabiduría; valiente, ejercitando el valor.

⁸⁹ En la obra de su discípulo Platón, *Apología de Sócrates*, pág. 50.

⁹⁰ La acrisolada ética no es suficiente para la acción del político puesto que la idónea designación de sus colaboradores exige previamente una formación intelectual en el propio político. Debe tenerse muy en cuenta que todo un complejo organigrama de decisivas actuaciones parten y se expanden desde la figura primigenia del gobernante. Por ello mismo se indica en *Los cuatro libros clásicos de Confucio*, ob. cit., pág. 28, lo siguiente:

El príncipe debe, ante todo, perfeccionar su inteligencia y su carácter para alcanzar la virtud; si alcanza la virtud se ganará el afecto del pueblo; si goza del afecto del pueblo, su poder se extenderá sobre sus tierras; si tiene poder sobre las tierras, obtendrá sus rentas; si obtiene las rentas de las tierras, podrá utilizarlas para la próspera administración del reino. Lo básico o esencial es el cultivo de la inteligencia y del carácter, las riquezas no son más que una consecuencia y resultado de lo anterior.

El problema es que muchos de nuestros políticos, en vez de “perfeccionar su inteligencia y su carácter para alcanzar la virtud” más bien se obsesionan en perfeccionar la técnica de la imagen y de la apariencias (con cantidad de asesores especializados en eso...) particularmente ante el inminente y electoral compromiso de las urnas... Otros muchos no se paran tan siquiera ni en eso, sino que se aprestan a trocar descaradamente la expresión de que “las riquezas no son más que una consecuencia y resultado de lo anterior”. La política les sirve a muchos de éstos para amasar considerables fortunas; con ello anhelan deslumbrar después a la sociedad que, desde luego, siempre es manifiestamente sumisa ante el “tanto tienes, tan vales” ya que le vulgo, en realidad, piensa en su fuero interno: “¡Yo hubiera hecho eso mismo...!”

suficiente la ética⁹¹ ni la mejor voluntad; al punto se advierte, además, la ineludible necesidad de una intensa formación cultural e intelectual. Pero... ¿cómo será esto posible si, previa y anteriormente no ha existido la suficiente ética para, mediante la tenacidad en el trabajo y el estudio, lograr cimentar de modo firme, meramente desde el ámbito individual, una personalidad de sólida nobleza tendente a la magnanimidad? Si no logro gobernar y conducir mis aspiraciones por lograr una sólida y noble ejemplaridad sobre mi concreta personalidad... ¿cómo podré procurar coercitivamente que se logre eso mismo para el conjunto abstracto y pluralista de la sociedad?

B. Cabe entender la expresión “se ha reducido a la pobreza de nuestra rústica vida” como referida exclusivamente a la parquedad en la posesión de bienes materiales. Obviamente, no se refiere esta expresión a la simpleza y precariedad en los diversos aspectos culturales sino, más bien, a su constante y esmerado cultivo, especialmente en la práctica de la poesía-música, entendidas éstas como la expresión y reflejo de aquellos sólidos y esenciales valores ético-estéticos que deben observarse en la vida práctica. En todo caso, el desapego de los bienes materiales es una típica característica, bastante generalizada en el auténtico sabio. Efectivamente, eso mismo es lo que en Kant aprecia especialmente Kono Fischer⁹² quien indica las siguientes consideraciones⁹³ respecto al genial sabio alemán:

No le era agradable el honor que se le quería hacer, porque siempre había tenido una repugnancia natural a todo lo que tuviera visos de pompa. [...] Tal vez no se ha visto nunca reputación tan extraordinaria unida a vida tan sencilla, tan modesta y silenciosa. [...] Siempre fue en ideas y conducta la misma simplicidad, la probidad personificada.

C. Con la indicación sobre “una canción que compuso” se manifiesta claramente la diferenciación entre la composición “*in mente*” y la de “*a penna*”; esta segunda, que

⁹¹ Una ética y una moral contrastada no son de sí suficientes, ni aún cuando se apoyen en la más encendida ilusión y el más firme compromiso. El político, durante el periodo de su actividad administrativa, debe asumir la responsabilidad de efectuar nombramientos de enorme importancia cultural y educativa, lo cual presupone poseer él mismo, ineludiblemente, una formación de alto nivel porque, de lo contrario... ¿qué garantía puede haber respecto a la idoneidad de las personas que él designa para tan altos nombramientos?

⁹² Rector de la Universidad de Heildelberg. Precisamente esta universidad alemana goza de un acrisolado abolengo, similar al de la Universidad de Bolonia en Italia, Universidad de la Sorbona en Francia, la Universidad de Upsala en Suecia o nuestra Universidad de Salamanca.

⁹³ Insertadas en el preámbulo (con el título *Vida de Kant* y el correspondiente subtítulo, *I Noticias biográficas*) que antecede la texto de la propia *Crítica de la razón pura*, ob. cit., págs. 17-18.

implica el uso del soporte material para la correspondiente grafía, fue cada vez más necesaria ante la mayor dimensión y complejidad que, desde el progresivo desarrollo de las intrincadas texturas del contrapunto, iba adquiriendo la composición musical desde fines del propio siglo XV. Mucho antes de acometer (sobre diversas fases estrictamente sistematizadas) el trabajo creativo y tipificarlo progresivamente sobre el soporte gráfico, es indispensable acopiar previamente toda la cantidad de apuntes necesarios. Las ideas de un músico genial como Beethoven, anotando los apuntes de sus pensamientos sobre pasajes melódicos y soluciones rítmicas y armónicas siempre resultaban válidas, si no para el momento, sí para posteriores ocasiones puesto que siempre aparecía el momento en que podía hacerlas efectivas, aunque fuera varios años más tarde... Los apuntes previos son siempre de gran importancia, incluso en el incomparable caso de Mozart⁹⁴, (que tenía perfectamente dispuestas en su mente todos los elaborados detalles de la composición, antes de pasar a su grafía musical). El trabajo creativo implica la necesidad de una memoria pero, precisamente, todos los rigurosos recursos de la escritura contribuyen ciertamente a descargar esa preocupación y, por tanto, a liberar una “zona” de la memoria que, por ello mismo, puede destinar sus facultades al profundo y sublime cometido de la imaginación creativa sobre los esquemas de la subsiguiente obra.

D. Es muy significativa la indicación “y tú la has tomado de memoria, imposible será que deje de ser buena”. Se pretende manifestar aquí que la calidad de una obra, literaria o musical, contribuye notablemente a producir entusiasmo y agrado en el intérprete de modo que, a mayor atractivo de la obra, mayor es interés en dominar sus aspectos técnicos mediante el análisis. Conviene advertir, no obstante, que el análisis riguroso y metódico puede parecer, en un principio, una actividad dificultosa y severa. Incluso se puede llegar a pensar que se está perdiendo un tiempo excesivo, muy precioso, que bien podría venir para “aprender” la obra por otro conducto, simplemente repitiendo de manera mecánica y automática... Pero, sin duda, llegar a pensar esto sería muy erróneo puesto que:

- ❖ El tiempo “invertido” en este tipo de análisis es quizá el que resulta más fructífero a la larga del proceso de la tarea de aprendizaje de la obra. Un análisis

⁹⁴ Mozart, genio entre los genios, era capaz de retener en su memoria obras enteras con absoluta precisión de detalle, desde la nota más accesoria del más complementario acorde hasta el último detalle del matiz o de la orquestación; exactamente igual que si tuviera la partitura dentro de la cabeza o ante sus ojos...

bien efectuado es el mejor recurso para conocer profundamente la obra e incluso retener ésta en la memoria para siempre.

- ❖ El tiempo empleado en el análisis es tiempo ganado, jamás perdido, de cara a la subsiguiente interpretación práctica de la obra puesto que, precisamente, todo el tiempo que se destina al análisis nos acerca más y más al conocimiento, dominio y estima⁹⁵ de la obra; el tiempo que supuestamente se tiene que emplear después “aprendiendo” la obra lo empleamos precisamente en el análisis y desde él mismo deriva, directamente, sin el empleo de otro tiempo complementario, el profundo conocimiento y quizá también ya, por añadidura, la propia memorización⁹⁶ de la obra puesto que el análisis, pormenorizado y subdividido sobre estos sucesivos planos, es tremendamente fértil en todos los sentidos. La coherente división y gradación facilita el que todos los elementos calen sólidamente en el consciente y, en todo caso, también sobre el subconsciente (al que, desde luego, no se le escapa ninguno de los detalles, especialmente si han sido tan minuciosamente considerados).
- ❖ No obstante ser todo lo expuesto de suficiente peso argumentativo aún podría alguien poder llegar a pensar que “todo eso está muy bien como concepto ideal, teorizante, pero que, en todo caso, tan profundo análisis compete al ámbito de la composición...” En este caso se comete, verdaderamente, un cuádruple error puesto que es indispensable considerar los siguientes aspectos:

⁹⁵ Sobre esto precisamente el propio Igor Strawinsky (en su obra *Poética Musical*; traducc. de Eduardo Grau, Buenos Aires, Emecé Editores, págs. 158-59) indica también que:

De hecho esa participación activa es indudablemente rara, como es raro el creador respecto de la multitud. Esta excepcional participación proporciona al compañero un placer tan vivo que le une, en determinado modo, al espíritu que ha concebido y realizado la obra, dándole la ilusión de que se identifica con el creador. Tal es el sentido del famoso adagio de Rafael: “Comprender es igualar”.

⁹⁶ Resulta muy conveniente indicar los tres tipos de memoria que el director (y, en su caso, el actor teatral que representa las correspondientes obras en el escenario) debe desarrollar, consistentes en:

1. Memoria global. Es la que propicia (según su nombre indica) una representación mental de la obra en su totalidad.
2. Memoria panorámica. Atiende a una consideración de una menor perspectiva pero, en cambio, manifiesta un conocimiento más específico de las diversas secciones de cada uno de los movimientos.
3. Memoria “fotográfica”. Es la que se centra sobre aspectos muy concretizados inherentes a reducidos ámbitos de la frase, semifrase, etc.

En cualquiera de los tres casos debe considerarse que el logro de estos tipos de memoria no debe jamás forzarse sino que será el lógico y directo resultado de aplicar racionalmente los diversos planos sucesivos que se preconizan para el análisis.

- 1) El compositor (lo mismo que el literato), sumido en su profunda e idealista tarea, apenas repara durante su acción creativa en los aspectos de un segundo nivel técnico, esto es, de cómo se efectúa la yuxtaposición estructural, la simetría, afirmatividad de los miembros de frase, cuadratura, períodos, ictus, pies rítmicos, incisos... Con ser todos estos elementos de notable importancia no suponen para la acción creativa del autor una constante obsesión puesto que todos estos valores se le muestran implícita y directamente⁹⁷ cuando éste se centra en una actividad artística sobre la que fluyen todos estos elementos de manera natural, desde la más absoluta y espontánea naturalidad sobre el acto de la creatividad... Dicho de manera más sencilla: el autor no se obsesiona con el continente⁹⁸ sino que atiende específicamente al contenido.
- 2) El compositor o literato no repara pues en todos estos elementos que se vierten sobre su obra de manera natural. Todos esos elementos son, durante la acción creativa del autor, un efecto (efecto=continente) mientras que él atiende a potenciar y manifestar la causa (causa=contenido).
- 3) Mucho menos repara después de que la obra está cumplimentada en determinar el grado de interrelación de sus elementos dentro de ella; en todo caso se ocupa el autor de pulir algún defecto o descuido gráfico antes de pasar la obra a la edición o al estreno concertístico...
- 4) Es al intérprete, en este caso al director de la representación de la obra, al que compete e interesa sobremanera conocer a fondo todos los entresijos, hasta los más mínimos, que dan vida a la obra puesto que el director es, en definitiva, el máximo responsable sobre el hecho de que surjan perfectamente materializados desde la acción sonora todos los elementos que la constituyen estéticamente.

La valoración de los diversos aspectos que aquí se enumeran justifican sobradamente la fundamental importancia de establecer precisamente el análisis de las obras con el máximo rigor y la más sutil profundidad para que, de manera derivada,

⁹⁷ Como directo y espontáneo efecto del acopio de una secular herencia, similar a la naturalidad con la que se adopta un idioma, o unas formas culturales de vida que, ciertamente, han tardado muchos siglos en desarrollarse y consolidarse.

⁹⁸ Ya que el continente se la muestra directamente sobre su acción creativa por efecto de la maravillosa herencia recibida. El analista, en cambio, únicamente puede llegar al contenido tras el riguroso discernimiento del continente.

parezca la memorización de la obra como directa imagen la relación natural de causa-efecto.

En todo caso el análisis supone conocimiento y el conocimiento es, a su vez, necesario para el incremento de la estima. Asumir e incorporar la obra para lograr conocerla a fondo e incluso memorizarla se correlaciona con aquella máxima clásica por la que:

Se ama lo que se conoce;
se conoce lo que se ama

E. Muy dura es, ciertamente, la expresión sobre “la voz de sus sirenas, mal escuchada apenas”. El canto de las sirenas era, según la mitología grecorromana, de penetrante, dulce y bellísima sonoridad; no obstante, tras su fascinante deleite procuraban confundir fatal y trágicamente a los navegantes que, en su correspondiente singladura, atravesaban frente a Capri, la sugestiva bahía de Nápoles. El matiz expresivo de “voz mal escuchada” indica la rudeza y zafiedad de quien no tiene apenas sensibilidad para el disfrute de la música. Cervantes quiere indicar que aquí, dentro de la torpeza de incurrir en tentación, no se ha sabido aprovechar, al menos, el fatuo deleite que ésta proporciona...

F. Es, verdaderamente, una expresión marcadamente hiperbólica aquella por la que se indica: “y a veces se ve cierto las aguas detenerse por oílo⁹⁹”. Habiendo citado Cervantes previamente el mito de las sirenas, parece que en esta segunda expresión se establece un directo parangón con aquel otro pasaje, de la propia mitología grecorromana, por el cual, el prodigioso arte musical de Orfeo, en expedición marítima con los Argonautas, mostró el poder estético superior de lograr enmudecer el canto fascinante pero hechizador de las propias sirenas.

G. “¡Canción, a parte vas do serán luego conocidas tus faltas y tus sobras!”. El creador artístico está expuesto a que, tras el análisis, se detecten defectos en su obra, bien por exceso o por defecto. Desde prosaicos y modernos términos futbolísticos se puede establecer el parangón de que “quien tira el penalti se expone a fallarlo”. Aun siendo Mozart paradigma de la estricta observancia de la norma (frente a Joseph Haydn

⁹⁹ Estas expresiones con estas palabras arcaicas también aparecen en la obra de autor anónimo, “*Cómo puedo yo vivir*”, perteneciente al *Cancionero de Upsala*.

quien, paradójicamente, aun siendo el reconocido “padre de la sinfonía¹⁰⁰”, resulta quien más licencias y permisivas se permite, al menos en el orden estructural), no obstante el genial compositor de Salzburgo cometía alguna que otra imperfección¹⁰¹; pero más vale eso que la soberbia actitud de rehuir “untar el pincel” porque ello supone exponerse a manifestar, junto a los aciertos, los inevitables defectos. La creación de belleza¹⁰² es la máxima aspiración de Mozart desde su acción compositiva; en todo caso, cualquier tipo de sentimiento, desde la más exultante alegría al más acerbo dolor, se truecan, al fin, en meros medios para conseguir el ideal de la belleza, máxima finalidad del Clasicismo. Especialmente en esto contacta Mozart con aquella ancestral y suprema estética helénica que tan bien traducirá Nietzsche al decir¹⁰³: “¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!”. La obra de Mozart presenta la cúspide del Clasicismo; se trata de una creatividad de diáfana elegancia y de extrema claridad de concepto, directamente análoga a la más nítida elegancia de la arquitectura helénica del siglo de Pericles o de cualquier cumbre del clasicismo. Esta analogía es, más bien, referencia exclusiva de procedimiento e intención exclusiva de autor y no conlleva una similitud de carácter u otra analogía de perfil formal. La forma y las estructuras se establecen desde el riguroso principio de lo absolutamente preciso; sólo se acopia lo que

¹⁰⁰ Sobre este punto hay que considerar que, aparte de que “no hay nada nuevo bajo el sol” (por la sencilla razón de que todo, en biología, ciencia, arte., se desarrolla a partir de un elemento antecedente), pocas cosas deben su desarrollo a la acción específica y aislada de una sola persona. Aplicados todos estos conceptos a la Sinfonía deducimos que ésta nace directamente desde la condensación de los movimientos básicos de la Suite. Por otra parte es muy importante el apoyo que la “nueva” forma sinfónica encuentra en la escuela de Mannheim, especialmente con Johann Stamitz (1717-57) quien compuso un número de seis. Posteriormente Carl Stamitz (1745-1801), hijo del anterior, continúa también en la producción sinfónica (con siete sinfonías) aunque por esa época la escuela de Viena (especialmente representada por Haydn y Mozart) ha aventajado ya notablemente a la de Mannheim en diversos aspectos compositivos.

¹⁰¹ Quizá una de las más evidentes se muestra en la espléndida *Misa de la Coronación* en que la soprano solista asume la maravillosa aria del *Agnus Dei*. Precisamente al término de la 1ª invocación (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*) las tres últimas notas debieran haberse destinado únicamente al oboe, permitiendo con ello, en esas desinencia, una cómoda respiración a la soprano solista. También de la misma manera, después de la 3ª invocación (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*) cuando las dos últimas notas del “*peccata*” debieran haberse destinado también al oboe, permitiendo con ello una relajada respiración a la soprano solista antes de que ésta reanude el discurso con el “*Dona nobis pacem*”.

¹⁰² Éste es el aspecto esencial por el que Mozart se vincula plenamente con el Clasicismo y por el que, desde él, converge directamente con aquellos postulados de la Antigüedad clásica que apostaban siempre por la belleza pero siempre sustentada esencialmente sobre las equilibradas reglas de la proporción, o sea, la proporción y el equilibrio formal antes que la acción (siempre interesante pero complementaria) de la ornamentación...

¹⁰³ Varias veces hacemos referencia a la frase de Friedrich Nietzsche (insertada en *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 191) por su enorme carga conceptual que, al propio tiempo, se enmarca en tan lacónica expresión.

es estrictamente necesario; nada falta y nada sobra¹⁰⁴ en un constructivismo absolutamente equilibrado en su proporción y en su magnitud.

Aludimos aquí a Aristóteles por cuanto éste, ante aquel tipo de minúsculos defectos los soslaya directamente; por ello mismo extracta en estos casos la vertiente exclusivamente positiva: sólo atiende y entiende en ello el gran mérito del que afronta el compromiso de la tarea creativa. Por ello mismo indica lo siguiente:

Las naturalezas superiores no están en absoluto exentas de defectos; pues una perfecta precisión corre [el] riesgo de la trivialidad, y en todo gran talento, como en las fortunas enormes, debe haber lugar para una cierta negligencia.

H. “Estas canciones son las de mi gusto [...], y no aquellas [...] llenas de mil simples conceptos amorosos, tan mal dispuestos e intrincados, [...] que ni las alcanza quien las oye, por discreto que sea, ni las entiende quien las hizo”.

En el transcurso del análisis de la obra de Cervantes (cual modelo de literatos, parangonable a Shakespeare) se advierte claramente que, tras el establecimiento básico de unos postulados de altísimo y sublime nivel ético, se corresponde también la nítida conciencia sobre los aspectos superiores gnoseológicos y su respectiva problemática para la adecuada manifestación hermenéutica de sus conceptos. Siendo tan elevada la causa, reclama unos efectos técnico-estéticos correspondientes en belleza y calidad. El efecto de ello es, pues, una intensa imbricación entre ética y estética. Por ello se muestra que la necesidad del constante esmero y la rigurosa atención sobre la precisión hermenéutica son bien patentes. Por ello mismo, en una similar línea estética, indica Schopenhauer¹⁰⁵ lo siguiente:

El hombre de hermosa inteligencia y rico en pensamientos se expresará siempre de la manera más natural, más directa y más sencilla cuando [...] trate de comunicar sus juicios a los demás, si esto es posible. Por el contrario, el pobre de espíritu, el hombre de inteligencia confusa o contrahecha, acudirá siempre a los términos más afectados y más oscuros a fin de revestir de palabras pomposas y de una fraseología difícil, pensamientos mezquinos, insignificantes, insípidos y vulgares.

¹⁰⁴ De ahí que la obra mozartiana produzca esa maravillosa sensación de satisfacción y plenitud; puesto que todo está en su punto y todos los elementos son suficientes, no se anhela nada más ni se añora nada menos. No cabe mayor analogía (no visual) para la época de la sinfonía de Mozart que el propio templo griego, aquel en que no sólo se atendía a la perfectísima proporción entre sus partes (como en el Partenón ateniense) sino que, además se cuidaban ciertos detalles para cubrir y compensar así aquellos defectos de percepción óptica humana.

¹⁰⁵ En su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación*, pág. 60.

Que esto ocurra en el área de la exposición del pensamiento es, de por sí, reprochable, puesto que, efectivamente, cuando más clara y rigurosa sea la hermenéutica en la expresión oral de la idea, tanto más se facilita la intelección de su abstracto concepto; aunque, no obstante, esto es medianamente comprensible dentro del ámbito metalingüístico. Pero, ¿qué diremos si toda esa misma retorcida retórica es, en muchos casos de la actualidad, el más socorrido recurso para justificar lo injustificable en los contenidos de la obra de arte: pictórico, escultórico, arquitectónico¹⁰⁶ o musical...? ¿Cómo es posible que se recurra a este artilugio de falaz retórica¹⁰⁷ para llenar una vacuidad de contenido o incluso para intentar explicar y justificar su más que manifiesta zafiedad...?

Pero, con todo ello, ¡mucho cuidado con establecer el menor argumento cuando se contempla la obra de estos “artistas” puesto que enseguida se agarran a él como a un clavo ardiente para contra-argumentar y rellenar así de fatua palabrería el insondable vacío de sus obras...! Ante la estulticia de todas estas descerebradas acciones mejor es ofrecer “la callada por respuesta” antes que emitir un criterio y, desde su argumento, dar pie a que se agarren a él y se establezca desde ello una estéril polémica que es la única posibilidad que les queda para cubrir tan deshilvanadas “obras”...

Ortega y Gasset indica¹⁰⁸, probablemente con bastante acierto para su relativo¹⁰⁹ nivel intelectual, efectúa las siguientes consideraciones:

El lenguaje no da para tanto. Dice, poco más o menos, una parte de lo que pensamos y pone una valla infranqueable a la transfusión del resto. Sirve bastante bien para enunciados y pruebas matemáticas; ya al hablar de física empieza a hacerse equívoco e insuficiente. Pero conforme la conversación se ocupa de temas más importantes que éstos, más humanos, más “reales”, va aumentando su

¹⁰⁶ Buena parte de la obra arquitectónica de la actualidad parece ser que tiene arduos problemas para evadirse de la tiránica moda del banal sensacionalismo. Por ello mismo, el propio diseño, que es la parte substancial y genética de la obra en general, tiende al escorzo inútil, al alarde chabacano y la pirueta circense, más que atender a los postulados esenciales de su propia especificidad: solidez, funcionalidad, utilidad, elegante y racional belleza.

¹⁰⁷ Con la demagogia chabacana se pretende cubrir la vacuidad artística. La palabrería hueca y yerma viene así a intentar suplir descaradamente la carencia de contenido sonoro, pictórico, escultórico, etc.

¹⁰⁸ José Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, ob. cit., págs. 25-26.

¹⁰⁹ Con la expresión de “relativo nivel intelectual” pretendemos indicar que, aun reconociendo sus magistrales aportaciones a la ética en su obra capital *La rebelión de las masas*, se trata de un filósofo de segundo orden o categoría, al menos en nuestro subjetivo y particular criterio. En nuestro criterio habría un esplendente marco de diez supremos filósofos cuyo esplendor intelectual proyecta radiante luz sobre el relativo progreso de la humanidad en estos 2.500 años: Confucio, Sócrates, Platón, Aristóteles, Agustín de Tagaste, Tomás de Aquino, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Bertrand Russell. Ellos son la guía, en realidad, de una enorme pléyade de filósofos que meramente desarrollan los magistrales conceptos mostrados por aquellos.

imprecisión, su torpeza y su confusionismo. Dóciles al prejuicio inveterado de que hablando nos entendemos, decimos y escuchamos tan de buena fe que acabamos muchas veces por malentendernos mucho más que si, mudos, procurásemos adivinarnos. [...] Se ha abusado de la palabra y por eso ha caído en desprestigio. Como en tantas otras cosas, ha consistido aquí el abuso en el uso sin preocupaciones, sin conciencia de la limitación del instrumento. Desde hace casi dos siglos se ha creído que hablar era hablar *urbi et orbi*; es decir, a todo el mundo y a nadie. Yo detesto esa manera de hablar y sufro cuando no sé muy concretamente a quién hablo.

Es de alta significación el reconocimiento de la mayor dificultad del lenguaje cuando éste va ascendiendo desde el uso prosaico de las ciencias a la función superior y específica en cada una de las disciplinas humanísticas, científicas y artísticas. En el ámbito de la filosofía exige el lenguaje una más extrema y depurada precisión. Pero en la literatura, con la función expresiva, aumenta la dificultad por la depuración lingüística; ésta se acrecienta sobremanera puesto que, observando siempre la estricta coherencia entre sentido y significado, se intenta conferir a la expresión inequívoca un añadido componente de preciosidad y hermosura, dentro de un denso y esencial contenido de altos valores éticos y educativos. Y ya, en último término, en la cumbre suprema de la poesía, se procura establecer una sugestiva y difícil simbiosis entre moral y belleza, entre los contenidos éticos y su deleitable expresión estética a la que se intenta añadir, junto al componente de intensa emotividad, el continente de la exquisita sonoridad musical.

La mayor autoridad intelectual de Kant ya había afirmado con anterioridad, en referencia al severo problema de la necesaria precisión hermenéutica, las siguientes consideraciones¹¹⁰:

A pesar de la gran riqueza de nuestros idiomas, el pensador tropieza a menudo con dificultades para hallar la expresión que convenga exactamente a su concepto y, a falta de ella, no logra hacerse entender bien por los demás ni aun por sí mismo. Forjar nuevas palabras es una pretensión de legislar en materia de idiomas, que raras veces acierta, y, antes de acudir a ese medio desesperado, es aconsejable buscar en una lengua muerta y culta¹¹¹ si en ella se encuentra ese concepto con su expresión adecuada, y aunque el antiguo uso del término haya resultado algo vacilante a causa del descuido de sus autores, es mejor afianzar el

¹¹⁰ Immanuel Kant: *Crítica de la razón pura*; ob. cit., pág. 266.

¹¹¹ Es lo que regularmente se hace para dotar de nombre a modernos recursos lingüísticos. Por ello se acude al griego y al latín para conferir y obtener un efecto hermenéutico lógico (de la misma manera que aquel hijo, docto y responsable, reclama ayuda pidiendo el sabio y experimentado consejo del padre anciano). Por ello se busca la base del semantema griego y latín para, desde él, extender el lexema correspondiente.

significado que preferentemente hubiera debido tener (aunque sea dudoso de que entonces se lo tuviera exactamente) en vez de complicar las cosas empleado un lenguaje incomprensible. [...]

Platón se sirvió del término *idea* de suerte que se ve, sin duda, que entendía por él algo que, no sólo no se toma nunca de los sentidos, sino que además va mucho más allá de los conceptos del entendimiento, de los cuales se ocupaba Aristóteles, pues en la experiencia no se halla nunca nada congruente con ese algo. Para él, [Platón], las ideas son prototipos de las cosas mismas, y no como las categorías, meras conclusiones para posibles experiencias. [...]

Platón advertía perfectamente que nuestra facultad de conocer siente una necesidad mucho más elevada que la de limitarse a deletrear meros fenómenos según la unidad sintética para poder leerlos como experiencia, que nuestra razón, de modo natural, tiende a elevarse a conocimientos que van mucho más lejos para que jamás pueda coincidir con ellos ningún objeto que la experiencia pueda ofrecer, pero que, no obstante, tiene su realidad y en modo alguno son meras quimeras.

Continúa indicándose en esta amplia sección de *Galatea IV* las siguientes consideraciones de hondo calado filosófico:

Pero, como la belleza corpórea se divide asimesmo en dos partes, que son en cuerpos vivos y en cuerpos muertos, también puede haber amor de belleza corporal que sea bueno. Muéstrase la una parte de la belleza corporal en cuerpos vivos de varones y de hembras, y esta consiste en que todas las partes del cuerpo sean de por sí buenas, y que todas juntas hagan un todo perfecto y formen un cuerpo proporcionado de miembros y suavidad de colores. La otra belleza de la parte corporal no viva consiste en pinturas, estatuas, edificios, la cual belleza puede amarse sin que el amor con que se amare se vitupere. La belleza incorpórea se divide también en dos partes, en las virtudes y ciencias del ánimo; y el amor que a la virtud se tiene, necesariamente ha de ser bueno, y ni más ni menos el que se tiene a las virtuosas ciencias y agradables estudios.

Cervantes pone en boca de Lenio unas maravillosas expresiones sobre la belleza que se muestran mediante un amplio desarrollo. Otra vez aparece una referencia a la belleza que en modo alguno se puede soslayar, dada la admirable claridad y la profunda hermenéutica a que se recurre, apoyada sobre directas comparaciones. Conviene extractar, dentro de tan abigarrada densidad de conceptos ético-estéticos, los siguientes puntos:

- A. La belleza corpórea se divide asimismo en dos partes, que son en cuerpos vivos y en cuerpos muertos.
- B. Amor de belleza corporal que sea bueno.
- C. la belleza corporal en cuerpos vivos de varones y de hembras [...] en que todas las partes [...] hagan un todo perfecto y formen un cuerpo proporcionado de miembros.

- D. La otra belleza de la parte corporal no viva consiste en pinturas, estatuas, edificios, la cual belleza puede amarse sin que el amor con que se amare se vitupere.
- E. La belleza incorpórea se divide también en dos partes, en las virtudes y ciencias del alma, y el amor que a la virtud se tiene, necesariamente ha de ser bueno.
- F. Virtuosas ciencias y agradables estudios.

La falta de sistematización en el contenido de estas sublimes expresiones no resta mérito, desde luego, a sus nobilísimos e intensos conceptos ético-estéticos. En todo caso, quizá sea éste, muy probablemente en el ámbito general de las *Obras Completas* cervantinas, uno de los contextos en que con mayor claridad se establece un denso panegírico sobre la belleza al tiempo que se expande el encomio de ésta en la doble dimensión: empírica y espiritual. En todo caso conviene desglosar, metódica y convenientemente, los distintos aspectos que aquí se muestran:

A. “La belleza corpórea se divide asimismo en dos partes, que son en cuerpos vivos y en cuerpos muertos”. Obviamente no cabe, ni siquiera parecería lógico, entender la expresión “cuerpos muertos” como referencia alguna al ámbito lúgubre. En todo caso esta segunda parte parece referirse a aquellas muestras del arte que se nos ofrecen inertes en el mundo de la plástica (arquitectura, escultura, pintura...). No obstante, a continuación se refiere Cervantes a este concepto, aclarándolo desde la indicación de “pinturas, estatuas, edificios”. Se trata pues de un conjunto de artes que, a diferencia de las “artes vivas” como la literatura y la música, no se reavivan ante el público sino que sólo son susceptibles de una deleitable contemplación. Las artes vivas de la literatura y la música permiten ser revivificadas con su reiterada manifestación: lectura de una novela, declamación de una poesía y, sobre todo, la representación teatral en cualquiera de sus distintos géneros. Ahí precisamente coinciden, como “artes vivas”, la literatura y la música; y su coincidencia se da en grado sumo, precisamente en la simbiótica y mutua fusión de ambas para una finalidad superior estética. Por todo ello indica¹¹² Aristóteles las siguientes consideraciones:

La música es el más importante de los medios que añaden atractivo. El espectáculo, aunque muy atrayente, es del todo ajeno al arte, es menos propio de la

¹¹² En su *Poética*, ob. cit., pág. 243.

poesía. El efecto de la tragedia, en verdad, subsiste incluso sin representación y sin espectáculo.

Aristóteles reafirma con ello que el profundo sentido de la literatura se cumple enteramente con su atenta lectura, incluso efectuada en el más absoluto silencio. El siguiente paso, el de la sonora declamación, indudablemente añade interés, y éste se incrementa con la represtación escénica. Pero en todo caso, nos adherimos al criterio de Aristóteles en cuanto que el sentido íntimo se logra con la atenta lectura de la obra. Esto mismo es más problemático en la música, porque se restringe sobremanera para el avezado analista que, además de atender a los diversos contenidos en los respectivos parámetros de la partitura, es también capaz de “oír” internamente los sonidos respectivos de los instrumentos con su peculiar diferenciación. En todo caso, la obra literaria es de general acceso mientras que la lectura de la partitura en silencio queda restringida a una ínfima minoría. Por ello mismo indica¹¹³ Honegger lo siguiente: ‘Casi todo el mundo sabe leer un libro pero son pocos los que saben leer música’.

B. La referencia al “amor de belleza corporal que sea bueno” se muestra, creemos entender, de manera bastante ambigua. En todo caso cabe suponer un encomio en el aprecio sobre el grado intrínseco de relativa belleza que posee la persona humana de manera implícita. Por supuesto, ese amor a la “belleza corporal” se da de manera especial y de manera mutua en la pareja humana; a su vez, es el primer motivo para la atracción mutua entre el hombre y la mujer y la condición previa para que se produzca el fenómeno emotivo del enamoramiento. Sin esa base sensible inicial raramente surge el amor ya que la atracción sobre la imagen física supone la directa activación de nuestra parte instintiva-emotiva animal, precisamente aquella que se pliega de manera apriorística e irrefrenable a la ley biológica de la naturaleza. En todo caso el problema acontece cuando, tras una atracción mutua inicial, no coinciden los caracteres, las tendencias morales, etc., precisamente cuanto mayor es la mutua atracción física y, por desgracia y en dimensión contrastante, más tensa es la divergencia de los caracteres. En estos casos tanto mayor y más intenso es el dolor que desgarr a los dos miembros de la pareja...

¹¹³ Arthur Honegger: *Yo soy compositor*, ob. cit., pág. 51.

C. “La belleza corporal en cuerpos vivos de varones y de hembras [...] en que todas las partes [...] hagan un todo perfecto y formen un cuerpo proporcionado de miembros”. Es esta expresión una continuación de la anterior. Se alude aquí acertadamente a la proporción anatómica como factor esencial que determina, según su regularidad, el correspondiente grado de belleza en las personas.

Cervantes parte del principio aristotélico para abstraer el concepto de belleza desde la referencia, a su vez metafórica y real, del propio cuerpo humano. Efectivamente, el propio Aristóteles indica en su obra¹¹⁴ *Sobre lo Sublime*, también de manera metafórica, lo siguiente:

En el caso del cuerpo humano, el ensamblaje de los distintos miembros: separados uno de otro, cada uno de ellos carece por sí mismo de valor especial, pero reunidos en un conjunto llegan a constituir un organismo perfecto.

Por su parte, Schopenhauer¹¹⁵ recurre también a la referencia sobre el cuerpo humano pero asociada ya íntimamente a una expresión equilibrada cuando indica, inequívoca y taxativamente:

La gracia supone un equilibrio perfecto de todos los miembros y una conformación regular y armónica del cuerpo; sólo en estas condiciones son posibles la facilidad completa y la evidente conveniencia de todas las actitudes y todos los movimientos. Como se ve, la gracia no es posible sin cierto grado de belleza física. La unión de la belleza y la gracia perfectas constituyen el fenómeno más expresivo de la voluntad en su grado supremo de objetivación.

También Schopenhauer establece una correlación entre belleza física y belleza espiritual desde el concepto de gracia de manera que, según el clásico concepto griego, la plenitud de la belleza se muestra desde la correspondencia de ésta sobre el cuerpo y el alma. El equilibrio de “belleza” anímica se mostraría desde el concepto aristotélico justamente en el término medio¹¹⁶.

Nietzsche, aun dentro de su concepto trágico de la obra musical, se refiere al cuerpo humano como referente sublime de la belleza cuando indica¹¹⁷ que:

¹¹⁴ En la pág. 191 de esta ob. cit.

¹¹⁵ En su obra *El mundo como voluntad y representación*, ob. cit., pág. 56.

¹¹⁶ Que Aristóteles indica especialmente en el capítulo sobre la *Teoría de la Virtud* (dentro del apartado *De la naturaleza de la virtud*) en su *Ética*, págs. 50-55, según la traducc. efectuada para la Editorial LIBSA, Madrid, 2001.

¹¹⁷ *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 45.

Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: Ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando.

El ser humano se fue apercibiendo y descubriendo paulatinamente las portentosas facultades con que lo había dotado la naturaleza. El habla se fue perfeccionando hasta alcanzar la exquisitez poética y ésta, a su vez, se sublimó mediante la fusión simbiótica con la música. Pero, para su gozosa sorpresa, todo estaba creciendo de manera continua y cualitativa. Incluso el primitivo elenco organológico instrumental manifestaba progresivamente una depurada perfección... El hombre se asociaba íntimamente con el instrumento... Pero a su vez, el sorprendente y constante progreso de la técnica vocal y la inmensa satisfacción por comprobar que se alcanzaban inimaginables cotas de expresividad lírica le hicieron ver que la más alta realidad es el hecho de comprobar que él mismo, el ser humano, es simbióticamente, intérprete e instrumento desde el maravilloso recurso de la voz.

De la misma manera, también la acción creativa de la composición descubre que sus posibilidades expresivas aumentan considerablemente cuando es el propio ser humano y sus inefables y transcendentales anhelos emotivos y espirituales el argumento central de la temática compositiva.

En otra esfera superior el hombre descubre que, elevando su consideración hacia lo misterioso, hacia la divinidad, él mismo experimenta esa sensación de elevación, de transcendencia hacia la aproximación a la propia divinidad. Esto es algo, por otra parte, no utópico sino plenamente legítimo si se atiende a que él es el ser supremo de la creación, precisamente es el nexo supremo entre la naturaleza y la divinidad.

D. “La otra belleza de la parte corporal no viva consiste en pinturas, estatuas, edificios, la cual belleza puede amarse sin que el amor con que se amare se vitupere”.

El filósofo griego Protágoras indicó¹¹⁸ que “El hombre es la medida de todas las cosas...” Ciertamente el mérito de tan certera frase estriba tanto en su contenido cuanto en su oportuna y proporcionada expresión hermenéutica. “El hombre es la medida de todas las cosas” una gran verdad que entraña mucha mayor complejidad que aquella que, probablemente, pretendió conferirle originalmente el filósofo griego. En todo caso,

¹¹⁸ Es cierto que la frase corresponde al contexto relativista, subjetivista..., pero aun así no está exenta de cierto componente lógico puesto que el mundo se percibe y se entiende desde el particular nivel cultural e intelectual, diferente, por tanto, en cada persona según su respectivo grado de intelección.

siempre retorna a nuestra mente para recordarnos nuestro nexo con la naturaleza¹¹⁹ y todas sus cosas a despecho de nuestras ansias por conocer aquellas cosas que están lejos de nuestra capacidad intelectual.

La distribución esquemática de la figura humana es siempre una constante referencia a la que se acude en cualquier época para establecer sobre ella diversos cánones que pueden estilizarse convenientemente en función de cómo se planteen las diversas coordenadas y los parámetros al caso.

Para la belleza corpórea tenían los griegos establecida la evidente y empírica referencia sobre el canon y, precisamente sobre él, establecían diversos tipos de relación y, entre ellos, también de manera derivada, para la creación de los diversos tipos de composición literaria y musical.

El escultor griego Fidias (490-430 a. C.) y especialmente Polícleto (460-415 a. C.) establecieron el canon de las proporciones humanas de un cuerpo adulto tratadas a la manera de la escala musical por la que se determinaba que la cabeza debía contener 1/7 de la altura total del cuerpo.

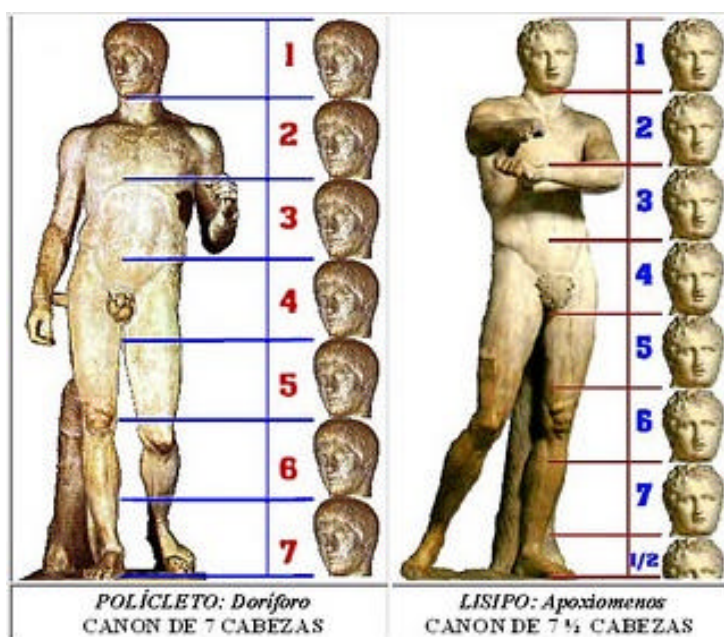


Figura 3.4. Canon de figura humana según Polícleto y Lisipo.

¹¹⁹ Aristóteles indica claramente (en su obra *Sobre lo sublime y Poética*; ob. cit, pág. 75) las siguientes consideraciones:

Debemos reconocer el hecho capital de que sólo el arte puede sugerirnos que ciertos rasgos de estilo tienen su fundamento en las cualidades naturales.

Posteriormente, (en la pág. 145 de esta misma obra), añade lo siguiente:

El arte alcanza su punto culminante cuando da la impresión de pura naturalidad, y la naturaleza, a su vez, consigue su plena perfección cuando, imperceptiblemente, encierra los principios del arte.

Al propio tiempo se establecieron para la adolescencia y la infancia proporciones¹²⁰ de 1/6 y de 1/5, respectivamente, de la manera esquemática siguiente:

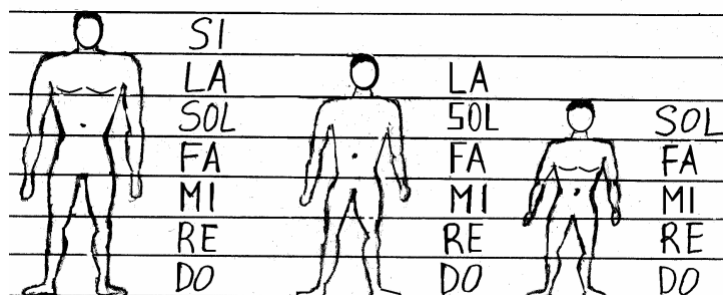


Figura 3.5. Dibujos de proporciones humanas en que se correlaciona la altura (según la edad: infantil, adolescente y adulta) con los siete grados de la escala musical.

Según puede observarse, en los modernos dibujos sobre la proporción humana que a continuación se insertan, la dimensión de una persona (en este caso con las figuras del hombre, de la mujer y del niño) se determina con la reducción o constreñimiento de la dimensión de los parámetros en sus respectivos módulos anatómicos y, en su caso, también con la eliminación de alguno de ellos:

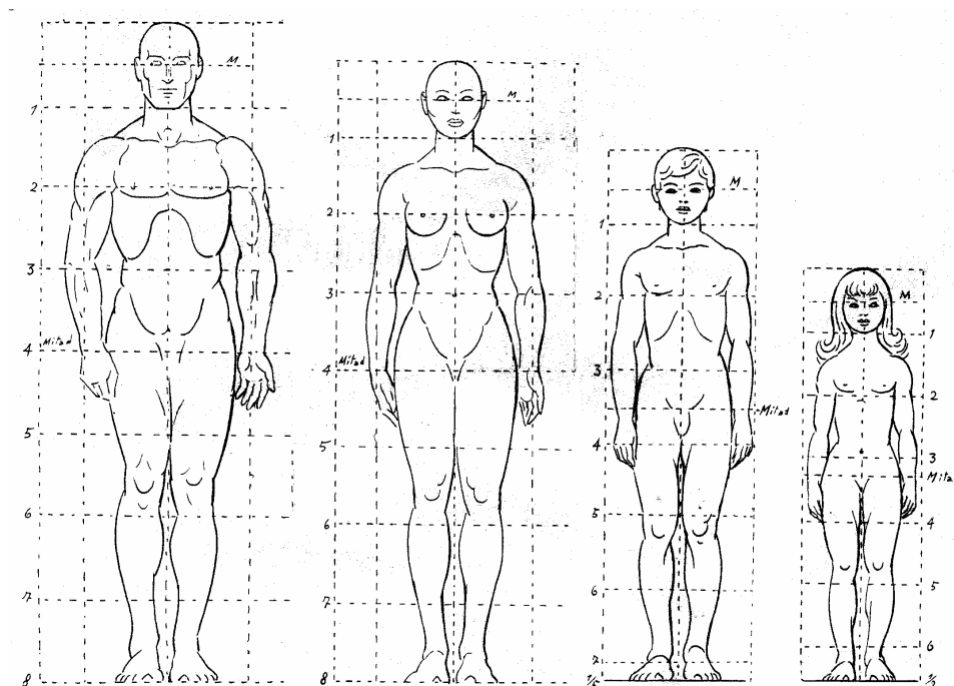


Figura 3.6. Proporciones aplicadas a edades y sexos.

¹²⁰ Si se fuerza esta propia analogía anatómico-musical policlitiana fácilmente podemos apreciar la correspondencia de aquellas etapas de un menor desarrollo musical precisamente sobre las escalas pentafónica y hexátónica (justamente correspondientes a la infancia y adolescencia respectivamente) mientras que la figura adulta encarnaría la “plena madurez” del sistema musical desde la escala heptafónica.

En cualquier caso, tanto la dimensión de los seres naturales como la creación de cualquier tipo de obra por parte del hombre siempre manifiestan el principio de la proporción y su correspondiente distribución y medición analítica.

El renacimiento ajusta aquel concepto arcaico del canon y especula sobre él a base de intentar referirlo a la proporción áurea. Forzando un tanto este concepto de la proporción áurea y estableciendo sobre el mismo una referencia hacia la forma musical ternaria obtenemos un resultado de relación proporcionada sobre la propia figura humana.

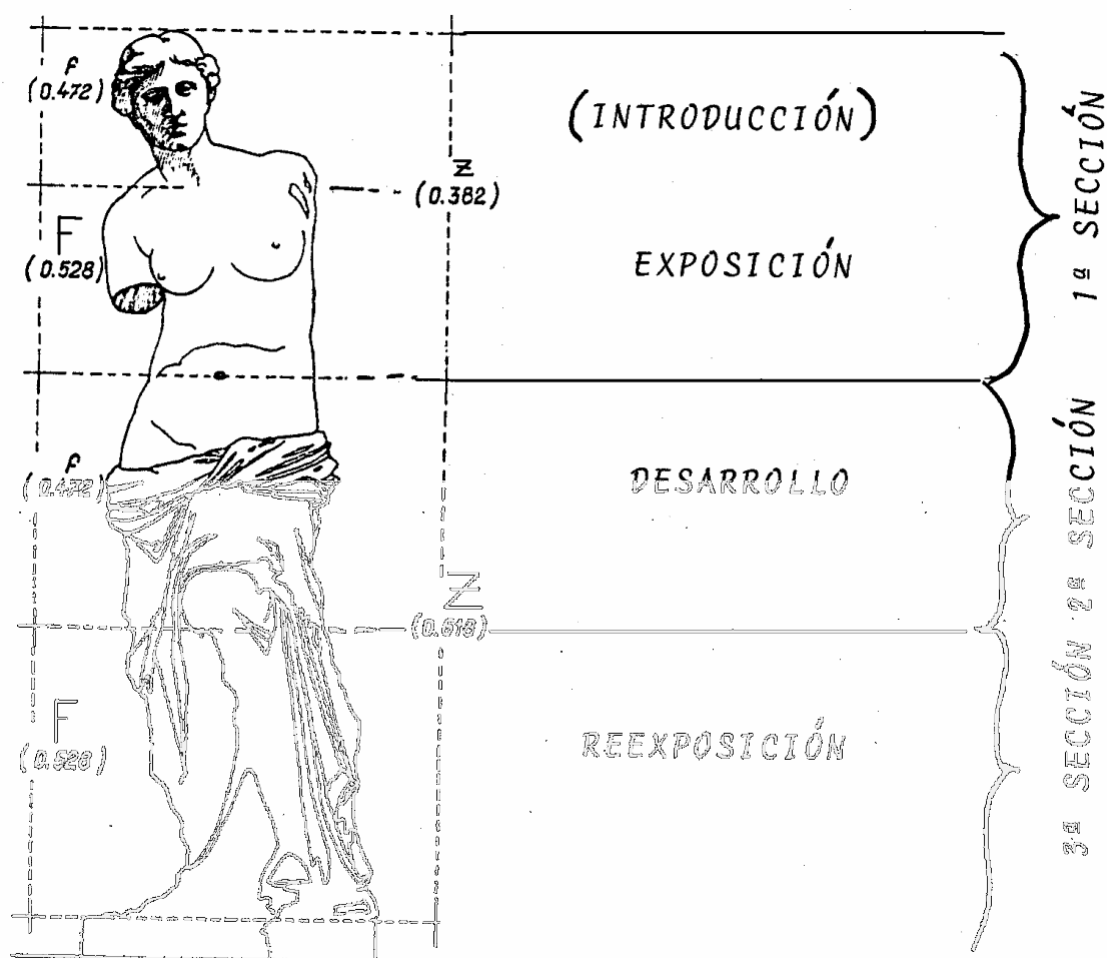


Figura 3.7. Sección áurea aplicada en proporción musical¹²¹ a la Venus de Milo.

¹²¹ De manera hipotética y desde relativa aproximación, consideramos la primera sección en analogía con la cabeza y el tronco porque, además del tema principal sinfónico, éste suele estar antecedido muchas veces por una introducción. La segunda sección (aun dotándose de plena libertad en los desarrollos temáticos) suele ser de menor amplitud. La tercera (aunque, obviamente, prescinde de aquella subsección antecedente de la introducción), añade, en el correspondiente epílogo, la acostumbrada coda. Por todo ello, de manera analógica a la figura escultórica, se ha intentado establecer estas analogías entre los conceptos dispares de duración—extensión, esto es, de tiempo—espacio.

E. “La belleza incorpórea se divide también en dos partes, en las virtudes y ciencias del alma, y el amor que a la virtud se tiene, necesariamente ha de ser bueno”.

Parece evidente que Cervantes se refiere aquí, con la expresión “virtudes y ciencias del alma”, especialmente a las disciplinas superiores de la filosofía, la teología, la psicología y la pedagogía. Ellas impelen, desde su esencial contribución, hacia el encauzamiento que se efectúa positivamente hacia la ética. Al propio tiempo es ésta la base para la convivencia y el progreso de la especie humana como, a su vez, el firme bastión para la dignificación del hombre en su dimensión moral e intelectual y sobre ello, la proyección de sus legítimas aspiraciones hacia la sublimidad.

Entre esas “virtudes y ciencias del alma” cabe incluir también la literatura y la música, especialmente cuanto mayor componente muestran de aquellas aludidas disciplinas superiores (filosofía, la teología, la psicología y la pedagogía) muestran en dentro de sus contenidos estéticos. Más aún, estas disciplinas superiores deben ser el esencial contenido mientras que, en su caso, literatura y música, deben conciliarse íntimamente con ellas y ser su representación estética, a modo de esplendente continente. Esta es, en realidad, aquella idea superior, tan bien entendida desde la Grecia clásica, por la que se establecía la prodigiosa simbiosis de ética-estética y que se representaba en las artes plásticas como en las artes vivas de la literatura y música.

La época del Clasicismo musical se caracterizó especialmente por una estricta observancia de la proporción estructural dentro de las formas de la Sinfonía y del Concierto. Concretado esto, se puede constatar que en sus sinfonías logra Haydn esa expresividad claramente reconocible aunque relegada a un segundo término, quedando siempre en un primer plano bien manifiesto el equilibrio y la medida típicas del Clasicismo; dicho de otra manera, conviven expresividad y estilo pero este último es el que mantiene un *status* preeminente en todo momento; dentro de la primacía del estilo es su principal garante el equilibrio entre *proporción* y *magnitud*.

Por otra parte, la expresividad llegaría a ser pesadamente empalagosa si se mantuviera, sin ningún tipo de variación, sin que la sabia ley del contraste la administrara convenientemente y la controlara y, en el caso de la Sinfonía Clásica, la subordinara adecuadamente bajo el orden superior del equilibrio estructural.

F. “Virtuosas ciencias y agradables estudios”. Con esta expresión se muestra una extensión de los mismos conceptos sobre aquellas disciplinas superiores a que recién nos referíamos. Esa fusión simbiótica de ética-estética en estas disciplinas superiores

produce, entre otros saludables efectos prácticos (de básica y esencial importancia), el deleitable efecto concomitante de que su ejercicio supone un conjunto de ‘ágradables estudios’. Sobre ellos parece erigirse ya, fácilmente detectable, la idea suprema del bien, como coronación de aquel estamento antecedente, desde el esplendente trípode de sabiduría—bondad—belleza.

Conviene considerar aquí cuanto indica¹²² Platón respecto a la idea suprema del bien cuando expresa lo siguiente:

En los últimos límites del mundo inteligible está la idea del bien, que se percibe con dificultad; pero, una vez percibida, no se puede menos que sacar la consecuencia de que ella es la causa primera de todo lo que hay de bello y de bueno en el universo; que, en este mundo visible ella es la que produce la luz y [es] el astro de que ésta procede directamente; que en el mundo invisible engendra la verdad y la inteligencia; y, en fin, que ha de tener fijos los ojos en esta idea el que quiera conducirse sabiamente en la vida pública y en la privada.

Estas consideraciones inducen a referirse también a la figura del magnánimo que Aristóteles describe tan acertadamente. Efectivamente, en la *Ética* Aristóteles, se indica¹²³ lo siguiente:

El magnánimo parece ser el hombre que se siente digno de las cosas más grandes, y lo es, en efecto, porque el que tiene esta alta estimación de sí mismo sin merecerla es un insensato, y un corazón conforme a la virtud no es insensato ni irracional. El magnánimo es, pues, lo que se acaba de decir. El que tiene poco valor personal y lo reconoce él mismo, no pretendiendo sino las cosas que están a su alcance, puede ser muy bien un hombre entendido y modesto, pero nunca un corazón magnánimo. La magnanimidad supone siempre lo grande, como la belleza, que sólo se encuentra en un cuerpo grande, porque los hombres pequeños pueden ser elegantes y bien hechos pero no bellos.

Como metáfora nos parece que se establece con ella una correlación muy forzada entre lo anatómico y lo moral. Y el caso es que no estamos plenamente seguros de que esta expresión referida al tamaño sea sólo, meramente, de una dimensión puramente metafórica. En todo caso, la condición de la magnanimidad es esencialmente espiritual, por tanto, puede poseerla también un hombre de estatura mediana y aun pequeña¹²⁴. Siendo así, Aristóteles haría aquí referencia al gran tamaño de la anatomía humana,

¹²² *La República*, ob. cit., pág. 248.

¹²³ *Ética*, ob. cit., pág. 103.

¹²⁴ Una anatomía poco favorecida puede contener, no obstante, un espíritu selecto y un alma magnánima. Para el caso, es suficiente recordar la poco favorecida anatomía del propio Sócrates...

probablemente en sentido exclusivamente metafórico, intentando sugerir que lo magnánimo se muestra siempre tendente a las altas miras y los elevados ideales. No obstante, en otro sentido, nos acecha siempre la duda metódica a este respecto ya que Aristóteles suele establecer sus analogías de manera muy sintónica, con directa correlación.. Por ello mismo, desde nuestro particular criterio, consideramos que Aristóteles parece tener razón, puesto que, tanto en el cuerpo humano como en cualquier tipo de obra (arquitectónica, escultórica, literaria, musical, etc.), además del concepto esencial de que esté bien proporcionada, si a esto añade además una mayor dimensión, tanto más admiración causa, por regla general en su deleitada apreciación.

En este punto cabe reconsiderar que la obra literaria y musical es tanto de mayor magnificencia cuanto mayores son los conceptos éticos sobre los que se gesta y erige. Y crece todavía más su valor si ello se muestra en una considerable dimensión¹²⁵. La más portentosa obra de Beethoven es¹²⁶, ciertamente, la *9ª Sinfonía*, síntesis y culminación de todas las anteriores, donde parecen cumplirse las cinco fuentes de la sublimidad¹²⁷ aristotélica que podríamos traducir como:

- Capacidad para concebir ideas elevadas.
- Fuerte emoción.
- Figuras equilibradas.
- Recursos de noble distinción.
- Orden y proporción.

Aquella constante adscripción de Aristóteles hacia la sistematización empírica no le impide en cambio expresar en su obra *Sobre lo sublime*¹²⁸ la vocación superior, idealista, del hombre cuando indica que:

La naturaleza no nos ha creado a nosotros, los hombres, como a un ser bajo y vil; nos ha traído a la vida y al mundo como a un enorme espectáculo, para erigirnos en espectadores de todo lo que en ella ocurre y para participar en sus torneos llenos del más alto espíritu de emulación: para ello hizo brotar en nuestra alma un anhelo sin par por todo lo grande, por todo lo divino. Por ello ni el universo entero basta para satisfacer las ansias contemplativas del espíritu humano: su imaginación trasciende a menudo los límites del universo que lo envuelve; y así, cuando se dirige la mirada en torno a la naturaleza, cuando se

¹²⁵ Siempre que ésta se sustente, necesariamente, sobre una sólida forma y unas equilibradas estructuras.

¹²⁶ En todo caso, junto a su magnífica *Missa Solemnis*.

¹²⁷ *Sobre lo sublime*, ob. cit., pág. 38.

¹²⁸ Idem, ob. cit., págs. 177-178.

toma conciencia del papel que en ella desempeña todo lo superior, todo lo grande y bello, al punto se cae en la cuenta del [auténtico] sentido de nuestra existencia.

Esa trascendencia a que apuntaba ya Aristóteles se logra, de manera densa y portentosa, desde el milagro de las catedrales, un milagro por el que la indómita “voluntad de ser” del hombre transforma la piedra y el concepto estructural en directa expresión del anhelo de infinitud. Ahí radica precisamente la enorme magnitud de una *praxis* que renuncia a la propia y justa fama (aunque efímera, como la propia vida terrenal) para que revierta ésta sobre la gloria anónima de la propia obra genérica. Ahí estriba también la gloria del período sinfónico y de la composición sinfónico-coral, precisamente en la renuncia a la probatura¹²⁹ y la elucubración personal para, desde una encomiable sensatez, adscribirse humildemente a la gran tradición creativa y contribuir con ello, desde su magnificente aportación musical, a la singular cultura genérica de Occidente. ¡Qué bien traduce y describe todo esto Blasco Ibáñez cuando indica¹³⁰:

Nadie puede indicar con certeza su nombre. Cuando nació la catedral, el arte era una evocación irresistible, un amor a la belleza, sin afán alguno por la gloria personal. El arquitecto era artista. Asociados todos en una comunidad de ideales, aspiraban a la inmortalidad de la obra, sin importarles el olvido del autor, y subidos en los groseros andamios hasta prodigiosas alturas, en las que desafiaban a la muerte, viendo sobre sus cabezas el cielo azul, tras cuyas nubes su imaginación de soñadores cristianos creía encontrar las legiones de ángeles y la irresistible mirada del Padre Eterno...

Continúa Cervantes, en esta misma línea de profunda intensidad, indicando en el mismo gran párrafo lo siguiente:

[...] esta belleza es imposible poseerse y gozar enteramente, aquel no poder llegar al fin que se desea engendra en él los suspiros, las lágrimas, las quejas y desabrimientos.

¹²⁹ También J.S. Bach renunció en su tiempo a la “moda de la probatura” porque estimaba que aún estaban inconclusas las enormes posibilidades del contrapunto imitativo que en ninguna manera debían considerarse finiquitadas. Precisamente sobre el desarrollo y la depuración de este estilo lograron tanto J.S. Bach como G.F. Händel conferir aquella prodigiosa magnitud a sus magníficas obras sinfónico-corales de manera que, aunque para los “vanguardistas” de aquella época suponía este tipo de obras una recalcitrante incidencia sobre un estilo (según ellos) rebasado y superado y, por ello mismo, absolutamente soslayable, se muestran no obstante en nuestro tiempo, sobre el propio siglo XXI con un rejuvenecido vigor... Para quien penetra medianamente en el espíritu de la trascendencia no les sorprende ni extraña en absoluto este maravilloso hecho. Efectivamente, el constante y rejuvenecido vigor de las composiciones de Bach y de Händel es el natural efecto de una sólida obra cuya creatividad apuntó siempre hacia el nivel superior de la trascendencia... Por eso mismo, precisamente, trasciende cualquier época y por eso mismo apunta, más allá de la intemporalidad, hacia la propia eternidad.

¹³⁰ En los capítulos VII—VIII—XX de su obra *En el País del Arte (Tres meses en Italia)*.

Pues, que sea verdad que la belleza de quien hablo no se puede gozar perfecta y enteramente, está manifiesto y claro, porque no está en la mano del hombre gozar cumplidamente cosa que esté fuera de él y no sea toda suya.

La suprema belleza, la extrema sabiduría, la paz ilimitada, el amor infinito...; todo ello parece hallarse fuera de las tristes limitaciones del hombre en tanto que éste es un ser constreñido fatalmente en la doble contingencia de tiempo-espacio y, en definitiva, abocado a su propia extinción. Por ello mismo San Agustín expresa¹³¹ en sus *Confesiones*: “Nos hicisteis para Vos, y nuestro corazón está inquieto mientras no halle descanso en Vos”.

Schopenhauer refleja aquí aquella infinita diferenciación entre lo condicionado (o contingente) humano y lo enteramente incondicionado¹³² o el ente supremo (necesario) que tan bien distingue su maestro Immanuel Kant. Únicamente adquiere sentido la vida humana desde esta constante apelación del hombre a la transcendencia espiritual. Schopenhauer, con una expresión transplantada desde el campo de la ética al de la estética, manifiesta¹³³ estos conceptos supremos de esta manera:

Debe reconocerse que hay gran diferencia entre los cuadros que representan asuntos históricos o mitológicos del judaísmo o del cristianismo y los que representan, en forma sensible, el verdadero genio del cristianismo, la moral cristiana, bajo la figura de hombres penetrados de este espíritu. Semejantes obras son, en efecto, lo más elevado y admirable que la pintura ha producido; aquello de que sólo son capaces los grandes maestros, tales como Rafael o Correggio. Los

¹³¹ En su magnífica obra de las *Confesiones* (I, 1, pág. 61) en traducc. de Lorenzo Riber para Aguilar, S.A. de ediciones, Madrid, 1971.

Precisamente Cervantes se adhiere a estos supremos conceptos agustinianos cuando aparecen (en *Galatea* IV), sin ningún tipo de duda, estas directas referencias teológicas. Por ello mismo indica que: “...el amor honesto siempre fue, es y ha de ser limpio, sencillo, puro y divino, y que sólo en Dios para y sosiega”.

En otro contexto próximo (también en *Galatea* IV), poco después se indica: “...viendo el Hacedor y Criador nuestro que es propia naturaleza del ánima nuestra estar continuo en perpetuo movimiento y deseo, por no poder ella parar sino en Dios, como en su propio centro”.

¹³² Son muy esclarecedoras las consideraciones que muestra Immanuel Kant, (en su ob. cit. *Crítica de la razón pura*, págs. 406 y 436), al expresar los siguientes juicios:

La incondicionada necesidad que tan indispensablemente necesitamos como sostén último de todas las cosas, es el verdadero abismo para la razón humana. Aun la eternidad, con toda la estremecedora sublimidad [...] dista mucho de producir en el ánimo esa impresión de vértigo, puesto que se limita a medir la duración de las cosas, pero no las sostiene. (pág. 406).

El interés especulativo de la razón hace necesario que se considere todo orden del mundo como proveniente del designio de una razón suprema, pues ese privilegio abre a nuestra razón aplicada al campo de la experiencias perspectivas totalmente nuevas para enlazar por leyes teológicas las cosas del mundo y llegar así a la máxima unidad sistemática de estas últimas. La suposición de una inteligencia suprema como causa única del universo, aunque desde luego solamente en la idea, puede pues redundar siempre en beneficio de la razón y nunca en detrimento de ella. (pág. 436).

¹³³ En su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación* III-IV, pág. 63.

cuadros de este género no deben ser clasificados entre los de historia, pues de ordinario no representan un acontecimiento o una acción, sino grupos de santos, o al mismo Salvador, a veces con un niño, con su madre o con ángeles. [...] Se ve que en ellos este conocimiento, al obrar sobre la voluntad, no le suministra MOTIVOS¹³⁴ como los demás conocimientos, sino un calmante, un AQUIETADOR. Han llegado a la resignación absoluta, que es el verdadero espíritu del cristianismo, como de la sabiduría india, y que lleva consigo como consecuencia la renuncia perfecta, el sacrificio de todo deseo, la supresión de toda voluntad, y por consiguiente, el aniquilamiento de la esencia del mundo entero, y en fin, como último resultado, la salvación.

Schopenhauer, al final de su obra, reincide en la capacidad de renuncia que el hombre, aun considerando sus temidas aspiraciones de sublimidad, debe acopiar de manera estoica.

Hay que considerar también que, en su obra capital, *Crítica de la razón pura*, Immanuel Kant, que somete todo a la severa disciplina que emana desde la capacidad propia de la razón. Allí considera los conceptos superiores del alma, de la transcendencia y de la posibilidad de pensar sobre la hipotética existencia de Dios. En todo caso pretende llegar a estos ámbitos, misteriosos y supremos, desde la propia potencialidad intelectual de la razón, y no desde el condicionamiento de imposiciones previas o axiomas apodícticos de cualquier tipo de dogma preexistente (ni de la moral católica ni de la protestante). En todo caso es Kant un modelo de absoluta independencia intelectual ya que investiga desde su propio fuero cognoscitivo; por ello mismo establece (en su estricta línea de indagación) la independencia y el libre arbitrio en un centro equidistante: entre una orientación cristiana y el derecho y la exigencia que la propia razón exige, como¹³⁵ base fundamental para una actividad intelectual estrictamente científica y, por tanto, absolutamente rigurosa.

La indicación por la que se expresa que “no está en la mano del hombre gozar cumplidamente cosa que está fuera de él y no sea toda suya” es de un sutil y amplio espectro. En todo caso la remitimos, desde nuestra sencilla hermenéutica, a la expresión de que el mayor anhelo del hombre es, junto al amor, el del conocimiento. No lograr el

¹³⁴ Ambas palabras, “motivos” y “aquietador” las reproducimos con mayúsculas, exactamente tal cual aparecen en esta ob. cit., *El mundo como voluntad y representación*.

¹³⁵ En realidad, se produce esta gradación progresiva en la actividad intelectual del hombre, de manera sucesiva y enlazada: constante curiosidad→capacidad analítica→progresivo conocimiento→estimación por lo conocido o, en una palabra, amor. Por tanto, y resumiendo esta serie de enlaces, se puede indicar esta directa sucesión de este modo: curiosidad→conocimiento→amor. La curiosidad lleva al deseo de conocer el asunto o cuestión, y, tras el conocimiento adviene el amor por lo que se conoce. De esta manera se produce una constante dirección de vaivén: curiosidad←conocimiento←amor (o sea, amor→conocimiento→curiosidad).

amor anhelado o, al menos, no disfrutarlo de manera adecuada, produce dolor, y dolor acerbo muchas veces. Pero la tremenda limitación del alcance intelectual produce en el hombre más honda desazón y profunda inquietud, si cabe, (al menos en las personas de alto nivel intelectual), que el no lograr satisfacer cualquier tipo de importantes necesidades perentorias. Kant se refiere a esto con bastante claridad al indicar¹³⁶ lo siguiente:

La observación y análisis de los fenómenos penetra en lo interior de la naturaleza y no puede saberse hasta dónde se llegará con el tiempo. Pero, a pesar de todo, no podremos contestar nunca aquellas cuestiones trascendentales que rebasan la naturaleza, aunque se nos revelara la naturaleza entera, ya que ni siquiera nos es dado observar nuestro propio espíritu con otra intuición que la de nuestro sentido interno. Pues en él está el secreto del origen de nuestra sensibilidad.

Continúa indicándose en *Galatea IV* lo siguiente:

Y así se concluye que, donde hay amor hay dolor, y quien esto negase negaría asimismo que el sol es claro y que el fuego abrasa.

Cervantes recurre aquí a unas directas e inequívocas comparaciones. Entre ambas se establecen unas analogías de enorme fuerza argumental. Es muy significativo el hecho de que él mismo indica la posibilidad de que una verdad tan clara pueda, no obstante, ser negada con desfachatez, de manera sarcástica. Pero, en cualquier caso, si no es negada absolutamente, si que es cierto que el concepto sobre esta profunda y cierta realidad del binomio amor-dolor se va diluyendo en su capacidad apreciativa en la medida en que disminuye la capacidad de intelección.

La capacidad de dolor psíquico es, por tanto, directamente proporcional al propio nivel afectivo e intelectual de los seres y, en el superior estadio, del ser humano. Esta consideración sobre la intelección del dolor-alegría se puede expresar¹³⁷, de manera sucinta y esquemática¹³⁸, mediante el siguiente gráfico:

¹³⁶ En su ob. cit., *Crítica de la razón pura*, pág. 250.

¹³⁷ Obviamente el gráfico se refiere a relación de progresión intelectual de manera genérica, independiente de aquellas circunstancias que anticipan o retardan o, en su caso, amplían o aligeran, esas relativas sensaciones psíquicas.

¹³⁸ La discontinua amplitud de las rayas blancas dentro de la zona blanca (o de “alegría”) vendrían a significar que la alegría, aunque sea plena en ciertos períodos de la madurez y de la senectud, siempre resulta esporádica y, en todo caso, entremezclada y entreverada entre el recuerdo de las penalidades anteriores. Se evocan incluso de aquellas mismas penalidades que han supuesto el inevitable “coste”, a modo de tributo, para poder disfrutar esos espaciados períodos de alegría.

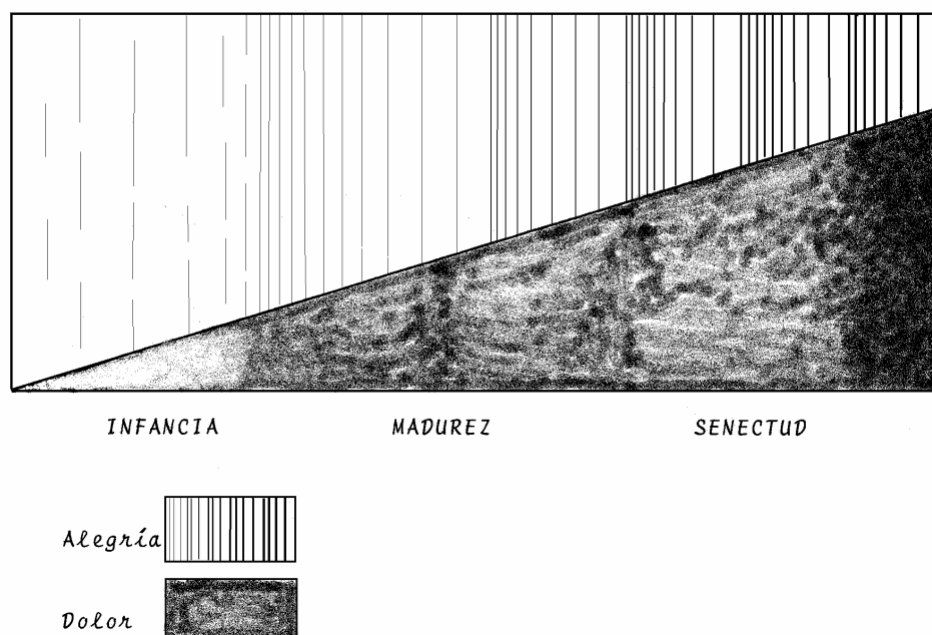


Figura 3.8. Gráfico de alegría-dolor.

Incluso en la música se muestra una enorme diferenciación entre los extremos de una música alegre y otra de intenso carácter triste y melancólico, marcadamente de dolor. Sin que la música involucre la adición de un clarificador texto poético, ella misma, desde su implícito carácter, manifiesta aspectos anímicos enormemente contrastantes. Y ello tiene directa repercusión sobre el ánimo, incluso en los niños. Por ello mismo, aquellos movimientos instintivos de danza del niño sólo se manifiestan sobre la música de carácter alegre. Sobre esto indica Stokowsky¹³⁹ lo siguiente:

Los niños, frecuentemente, unen la danza con la música. Algunos bailan cuando van de uno a otro lado de la habitación o cuando andan por la calle; cualquier movimiento que ellos hagan tiene ritmo y una calidad suelta y ondulante. Para tales niños, el baile y la música van naturalmente unidos¹⁴⁰.

¹³⁹ Leopold Stokowsky: *Música para todos nosotros*; ob. cit. pág. 61.

¹⁴⁰ Esa respuesta instintiva, directa, del niño sobre la simbiosis de danza-música se extiende en él, obviamente, a una mayor amplitud intuitiva de música-poesía-danza.

Cuanto más sincera y conmovedora sea en el niño la sensible respuesta a este fenómeno estético, mayormente se connota en él su respectivo grado de altura intelectual. Así pues, se van produciendo, en este sentido, sucesivos enlaces:

- En principio opera en el niño el factor de la sensibilidad.
- Tras ello, la mayor emotividad denota también un mayor grado de intelección.
- A su vez, esta intelección se reafirma en la obediencia y docilidad del niño.
- Efectivamente, a mayor grado de obediencia del niño, mayor es también (con notorio grado de probabilidad) el índice respectivo de inteligencia. Y esto se deduce desde el que el niño intuye

La audición de la música triste no impele al niño a la danza sino que, en la mayoría de los casos, permanece absolutamente impasible, puesto que con ella no experimenta gozo pero tampoco pena. Desde ello mismo se manifiesta que, dentro de la extensísima gradación de estados de ánimo entre la más exultante alegría y el más acerbo dolor, se da una directa correspondencia con el propio nivel intelectual. Tanto más amplia es la consciencia del dolor cuanto más elevado es el coeficiente intelectual, especialmente del orden sensible. Y esta conciencia del dolor aumenta, por correlación directa con un mayor grado intelectual, con el paso de la edad.

Una vez más cabe recurrir a Kant quien, respecto al condicionamiento de la edad sobre la capacidad racional, indica¹⁴¹ las siguientes consideraciones:

El primer paso en los asuntos de la razón pura, característico de su infancia, es el dogmático, el segundo [...] es escéptico y desde de la cautela de una facultad de juzgar aleccionada por la experiencia. Ahora se necesita un tercer paso que solamente es propio de una facultad de juzgar, madura y viril, y se funda en máximas firmes y de universalidad acreditada, a saber: someter a aprobación no los hechos de la razón, sino la razón misma, en toda su capacidad e idoneidad para conocimientos puros *a priori*.

que le conviene obedecer a los mayores en tanto que advierte que éstos poseen un enorme grado de experiencias sobre las que el niño entiende que le conviene fiarse e incluso acopiarlas.

Tras todos estos sucesivos enlaces se deduce que también en el niño, aunque de modo muy intuitivo y primario, asimismo operan aquellos simbióticos vínculos de sabiduría—verdad—bondad—belleza.

¹⁴¹ En su *Crítica de la razón pura*, ob. cit., pág. 468.

Si se admiten estas lógicas consideraciones de Kant¹⁴², se entiende fácilmente que la capacidad de activación del raciocinio aumenta con la edad. Pero con esa mayor capacidad de raciocinio, aumenta también la propia capacidad para experimentar un mayor grado de dolor. Y esta capacidad de dolor aumenta, todavía más, de manera muy diferencia en las personas, siendo tanto mayor en el hombre cuando más alto es su nivel intelectual y la directa aplicación¹⁴³ de su raciocinio en el plano comprometido de la moral práctica.

Schopenhauer, con su genial capacidad de introspección en lo más sutil de la conciencia humana, nos da la clave esencial para entender la causa del dolor y, al propio tiempo, el diverso efecto de su intensidad partiendo precisamente de la comparación con el dolor de los animales; por ello mismo indica¹⁴⁴ lo siguiente con extrema claridad:

La facultad de deliberación que posee el hombre pertenece al número de las cosas que hacen su existencia infinitamente más dolorosa que la de los animales, pues, por lo general, nuestros dolores más grandes no están en lo presente bajo la

¹⁴² Verdaderamente son de capital importancia estas consideraciones de Kant respecto Platón y a Aristóteles en cuestiones acerca de gnoseología que, precisamente, es el centro sobre el que enmarca el genial filósofo alemán el estudio de su obra cumbre, la *Crítica de la razón pura*.

Lo que atisbaban e intuían aquellos geniales filósofos helénicos lo somete Kant a una estricta sistematización y, mediante ella, sienta las firmes bases para la modernidad en la investigación filosófica. El método de Kant aclara admirablemente los sutiles y aspectos básicos de la gnoseología, estableciendo desde su tronco las sucesivas derivaciones epistemológicas para la orientación racional de diversas ramas del ámbito de la moral, la teología la psicología y la pedagogía especialmente. En las páginas 132 y 165 de esta obra, se aclaran aspectos esenciales y sucesivos de la percepción, sensibilidad, conocimiento y entendimiento.

Kant da por supuesto el acceso de los animales de facultades superiores cognoscitivas al propio ámbito del conocimiento. Pero desde ahí sólo asciende y se remonta a un nivel más elevado la especie humana. Esto se muestra en las páginas 182-183 de esta obra, *Crítica de la razón pura*, cuando se indica:

El plan por el que está construida la lógica general corresponde exactamente a la división de las facultades superiores del conocimiento, a saber: entendimiento, juicio y razón. Trata, pues, esa ciencia, en su analítica, de conceptos, juicios y raciocinios, según la funciones y el orden de esas facultades del espíritu, las que se sobreentienden en general bajo la amplia denominación de entendimiento.

De hecho, Kant advierte un gran nivel de conocimiento en los animales superiores. Pero el nivel superior del entendimiento atañe ya sólo al ser humano. Habría una línea ascendente cualitativa que se remontaría así: conocimiento→memoria→entendimiento→consciencia→raciocinio→juicio→criterio. Cuanto más se asciende en esta línea progresiva, tanto más se aprecia el grado intelectual de la persona. Y a mayor grado intelectual, mayor es la capacidad intuitiva-analítica y, por tanto, la capacidad de consciencia sobre el dolor.

¹⁴³ No basta en la persona una alta capacidad de intelección. Es necesario, además, que se aplique y esfuerce en aplicarla hacia las directrices de la virtud y del progreso de la cultura por los más nobles cánones. Como ejemplo de esto se puede citar el caso de que en su juventud, además de ser íntimos amigos Lucano y Nerón, eran ambos de alto nivel intelectual y de agraciadas cualidades. Lucano encauzó todo ello por la senda de la virtud y de la noble creatividad. Nerón, por el contrario, degeneró todo ello en la depravación más abominable. La figura que culmina esta horrible contradicción se muestra en la terrible envidia de Nerón hacia Lucano hasta llegar a ordenar la muerte de este genial prócer de la cultura hispano-romana.

¹⁴⁴ En su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación* III-IV, págs. 118-119.

forma de representaciones intuitivas o de sensaciones inmediatas, sino en la razón, bajo la forma de nociones abstractas, de pensamientos¹⁴⁵ que nos atormentan y de que está libre el animal, que vive sólo en el presente, y por lo tanto, en un estado de quietud exento de cuidados. [...] La causa de nuestros dolores y de nuestras alegrías no reside de ordinario en la realidad presente¹⁴⁶, sino en pensamientos abstractos. Éstos son los que nos pesan tanto, a veces, que nos crean tormentos junto a los cuales todos los dolores de los animales son insignificantes¹⁴⁷, puesto que los tormentos morales nos impiden con frecuencia hasta sentir nuestro dolor físico, y bajo el imperio de extremados dolores intelectuales nos creamos otros físicos, únicamente para apartar nuestra intención de aquéllos.

Extendiendo y ampliando al binomio de amor-dolor hasta el conjunto complejo de amor-dolor-belleza nos aparece, una vez más, la formidable frase¹⁴⁸ de Nietzsche: “¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!” En esta frase se

¹⁴⁵ A mayor capacidad de memoria, mayor es la posibilidad de representación de las vivencias pasadas y, desde ellas, la rememoración de lo que en su día produjo el correspondiente dolor. Pero, precisamente desde esta capacidad intelectual: memoria→representación→imaginación, en el hombre de alto nivel intelectual se le multiplica el dolor al imaginar posibles alternativas desde las que se hubiera podido eludir las causas de aquel dolor... Es entonces cuando la intelección, en una acción de autodefensa, recurre a la belleza como paliativo y lenitivo del dolor. La imaginación es, en este caso, recurrente del entendimiento en beneficio de paliar aquel estado depresivo que causa el dolor. En su voluntad de ser, a imagen del Prometeo, la mente humana se aferra a la vida mediante el recurso lenitivo de la belleza. De ahí la extrema genialidad de Nietzsche, tanto para entender la sutileza de tan compleja cuestión como la admirable capacidad hermenéutica para concretarla en tan lacónica expresión como la que aquí se indica.

¹⁴⁶ Es muy significativa en Schopenhauer la nítida diferenciación que éste establece entre que al sabio “no le basta el presente” sino que necesita una amplia visión representativa del pretérito y una dilatada prospección del futuro mientras que, por otra parte, al hombre vulgar, casi como a los animales, “le basta” el presente. De hecho, ya anteriormente (en la pág. 23 de este mismo libro) se aprecia e indica la enorme capacidad de perspectiva del genio artístico que rebasa en mucho la dimensión de su propia persona y la de su propia época. Por todo ello se indica en la ob. cit., *El mundo como voluntad y representación* III-IV, pág. 77, lo siguiente:

Para que el genio se revele en el individuo, debe poseer éste una fuerza intelectual superior con mucho a la que exige el servicio de la voluntad individual, y este excedente que permanece libre y sin empleo es lo que viene entonces a constituir el sujeto emancipado de la voluntad, el claro espejo de la naturaleza del mundo. Esto explica la vivacidad y hasta la agitación que se observa en los hombres de genio; es que de ordinario no les basta el presente, porque no llena su conciencia. De ahí esa actividad sin tregua, esa necesidad incesante de buscar objetos nuevos y más dignos de observación. De ahí también ese deseo, rara vez satisfecho, de encontrar seres parecidos, seres que estén a su altura, con los cuales pueda el genio desahogarse; mientras que, por el contrario, el hombre vulgar, lleno del presente, se contenta con él y a él se entrega sin reserva.

¹⁴⁷ De hecho, los animales no acabarían la semana si fueran conscientes del horror que supone la terrible tensión de la ley de la selva: “comer y no ser comido”. Pero al estar absolutamente inconscientes de este terrible hecho, viven su vida irracional, enmarcados sólo en el minuto actual, según la ley del instinto con relativa placidez... Los animales domésticos, exentos de esta terrible ley, no son conscientes tampoco de su “relativa” suerte. En todo caso, produce tristeza el ataque irracional de muchas personas contra la tauromaquia. Si los toros bravos tuvieran capacidad racional y también elocutiva, al ser entrevistados y ser preguntados por la posibilidad de vivir a cambio de sufrir 20 minutos en la plaza, probablemente aceptarían el dolor del coso taurino en una inmensa mayoría plebiscitaria, con un porcentaje favorable abrumador...

¹⁴⁸ Insertada en *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 191.

sintetiza asombrosamente esta misteriosa y tremenda realidad aunque, según indicamos, es de mayor apreciación¹⁴⁹ cuanto mayor es el nivel intelectual de cada persona.

Desde un plano más sencillo, cabe considerar la admirable capacidad de intuición que se muestra en los contenidos de una composición¹⁵⁰ del siglo XVI. En ella se expresan admirablemente estos conceptos sobre el misterioso (aunque bien cierto) binomio de amor-dolor mediante la siguiente estrofa:

Quien no sabe de penas,
en este valle de dolores,
no sabe de cosas buenas
ni ha gustado amores,
pues penas es el traje de amadores.

En todo caso, la música es el más adecuado lenitivo, si no para anestesiar el dolor, sí, al menos, para disponer un grato lenitivo sobre él y, de este modo, intentar establecer esa consolación sobre el misterioso y lacerante fenómeno que lastima el alma y para el que hasta las más bellas palabras son insuficientes, incluso desde la más preciosa poesía. Éste es, probablemente, el núcleo esencial que confiere sentido a nuestra tesis, precisamente el de remarcar la recurrencia de Cervantes sobre la música, el de acudir a su dulce auxilio cuando intuye que la expresión hermenéutica no alcanza ya a definir el fenómeno de la expresividad consoladora en toda su intensa y necesaria dimensión, especialmente en aquellos casos de sutilísimo y tremendo dolor.

[...] no os enfade oír una canción que días ha tengo hecha en vituperio deste mi enemigo, la cual, si bien me acuerdo, dice desta manera:

Sin que me pongan miedo el yelo y fuego,
el arco y flechas del amor tirano,
en su deshonor he de mover mi lengua,
que, ¿quién ha de temer a un niño ciego,
de vario antojo y de juicio insano,
aunque más amenace daño y mengua?
Mi gusto crece y el dolor desmenga
cuando la voz levanto
al verdadero canto. [...]

Y, por prueba de esta verdad, vemos que los enamorados jamás de serlo se arrepienten; antes, si alguno les prometiese librarles de la enfermedad amorosa, como a enemigo le desecharían, porque aun el sufrirla les es suave. Y por esto, ¡oh amadores!, no os impida ningún temor para dejar de ofreceros y dedicaros a amar lo que más os pareciera dificultoso, ni os quejéis ni arrepintáis si a la grandeza vuestra las cosas bajas

¹⁴⁹ Pudiendo ser entendida incluso como un sarcasmo para gran parte de personas sin instrucción o, simplemente, con una intelección sensible mediocre.

¹⁵⁰ Atribuida a Fray Pedro de Sant Angelo.

habéis levantado, que amor iguala lo pequeño a lo sublime, y lo menos a lo más; y con justo acuerdo tiembla las diversas condiciones de los amantes, cuando con puro afecto la gracia suya en sus corazones recibe.

Se muestran aquí seis conceptos fundamentales que cabe reconocer y establecer en las siguientes expresiones:

- A. oír una canción que días ha tengo hecha.
- B. en vituperio de este mi enemigo.
- C. Sin que me pongan miedo el hielo y fuego.
- D. ¿quién ha de temer a un niño ciego, de vario antojo y de juicio insano?
- E. Mi gusto crece y el dolor desmengua cuando la voz levanto al verdadero canto
- F. los enamorados jamás de serlo se arrepienten.

En todo caso, estos seis conceptos fundamentales se condensan y sintetizan esencialmente en estas tres consideraciones:

- 1) Manifestación del escarnio, mediante una canción, hacia el “enemigo”, que resulta ser, en realidad, la figura mítica de Cupido, quien lanza sus flechas desde su caprichoso arbitrio infantil. El tal escarnio viene a ser el conocimiento racional que, mediante argumentos lógicos (en alianza con la expresión poético-musical) reacciona ante la tiranía del conocimiento sensible.
- 2) La metáfora, en la que se contraponen elementos tan contrastantes como el hielo y fuego, significa aquella alternancia de contrapuestas emociones que, desde el júbilo desorbitado hasta la melancólica depresión, experimenta el enamorado.
- 3) El canto, mediante la complexiva fuerza estética en la que se funden simbióticamente poesía-música, parece mostrarse como el más firme defensor de las nobles mociones emotivas del enamorado. Desde la bella pero inflexible argumentación estética, recurre entonces en favor del enamorado mediante una expresión en que dicha estética parece metamorfosearse en inflexible y acusador alegato ético.

Cervantes se está refiriendo aquí a Cupido, a quien antes se ha aludido ya, indicando que se trata de “un niño simple y antojadizo, que es ciego en las pretensiones, ligero en los pensamientos, cruel en las obras, desnudo y pobre de las riquezas del entendimiento”.

Anteriormente nos hemos referido a las funciones intelectivas, auxiliándonos en estos aspectos desde la esencial autoridad de Kant y Schopenhauer. Aquí resulta altamente asombroso advertir como Cervantes se refiere a la figura mítica de Cupido, (en este caso desde una dimensión metafórica) sobre el amor, indicando de él que es “desnudo y pobre de las riquezas del entendimiento”. Antes indicábamos que el conocimiento aún atañe al ámbito de los animales superiores; pero, en cambio, el entendimiento¹⁵¹ es ya, exclusivamente, privativo del ser humano. Ocurre que lo que se activa esencialmente en el enamoramiento es la dimensión del conocimiento sensible (alojada en la parte encefálica derecha) e impone su tiránica ley sobre la parte racional (alojada en la parte encefálica izquierda). Aquella sucesión progresiva, de: conocimiento→memoria→entendimiento→consciencia→ razón→ juicio→y criterio, pasa ahora a establecer, con el intenso enamoramiento, una radical inversión. Por ello mismo, estos factores se ordenan y suceden de manera contraria. En el ámbito del enamoramiento se da un directo trueque, a modo de una radical contraposición: sensibilidad←conocimiento←memoria←entendimiento←consciencia←juicio←razón ←y criterio. Ahora la sensibilidad (sustentada sobre la antecedente percepción, en este caso visual) tiene prioridad absoluta y dictatorial; todo se va remitiendo y remontando progresivamente hacia ella. Efectivamente, tras ella se van ordenando, de mayor a menor, todos los demás estamentos. Por ello mismo se cumple aquella máxima, densa en enorme expresividad:

El corazón tiene razones
que la razón no entiende

Ni el mejor equipo de psicólogos lograría ofrecer tanta claridad sobre este asunto; en todo caso, raramente lograría manifestarlo con tan sintética expresión. Ciertamente, la operatividad de este equipo elaboraría su diagnosis sobre la actividad analítica desde plano meramente científico; pero, en todo caso, no se llegaría a tan clara definición sin la experiencia previa sobre este asunto amoroso. Por otra parte, aunque se lograra una adecuada hermenéutica para el caso, tampoco tendría un correspondiente efecto si aquel a quien se dirige carece también, previamente, de este tipo de misteriosa experiencia sobre el amor. Es muy significativa la expresión del genial pintor del Renacimiento italiano, el gran Rafael a este efecto; por ello mismo conviene aquí aducir aquella

¹⁵¹ Siempre, según de las estimaciones de Kant sobre todos estos aspectos del ámbito gnoseológico.

máxima tan célebre por la que “Comprender es igualar”. Si no se iguala una situación, difícilmente se la puede comprender...

Conviene comentar aquí aquella poesía de Antonio Machado que tan bien define el sentimiento del amor en el ser humano, incluso cuando se ha frustrado por cualquier tipo de causa. Fácilmente se advierte aquí, una vez más, la fuerte influencia que la enorme capacidad emotiva ejerce sobre la magistral y portentosa creatividad poética de Antonio Machado. A tal efecto cabe recordar la genial poesía¹⁵² de este inmortal poeta:

En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón...”
[...]
Mi cantar vuelve a plañir:
“Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada...”

Machado claramente indica aquí (aunque esa claridad, repetimos, sólo la puede advertir en todo su fulgor quien ha estado intensa y noblemente enamorado) que para quien siente profundamente el amor, es menos cruel que el idilio se haya estropeado antes que pasar de aquel pálpito idílico al estado de absoluta apatía y fría indolencia.

Cervantes muestra aquí una densa complejidad de conceptos. Se expresa una muestra como de enfado al verse sometido el enamorado a la acción tiránica del instinto; aparece un enojo por el que, a modo de despecho, se protesta por el hecho de que la atracción macho→hembra, de tan enorme trascendencia para la vida de la persona, no se decida desde el entendimiento racional, en vez de imponerse caprichosamente desde el conocimiento sensible. Por eso en el enamorado aflora como una vehemente reacción de la razón al verse dominada tiránicamente, de manera despótica e inmisericorde, por la elementalidad del conocimiento primario o sensible. En cierto modo es como si Cupido, siendo un endeble niño, dominara a su antojo a todo un titánico Hércules. Esa podría ser una respuesta metafórica, usando precisamente aquellos mismos elementos míticos.

[...] sólo quiero rogarte te dispongas a creer lo que he mostrado, y que tengas paciencia para oír una canción mía, que parece que en competencia de la tuya se hizo; [...] Y, ahora, estáme atento y escucha:

¹⁵² Aparece dentro del bellísimo conjunto poemático de las *Soledades*, en el apartado correspondiente a las *Orillas del Duero*, XI.

Salga del limpio enamorado pecho
la voz sonora, y en suave acento,
cante de amor las altas maravillas,
de modo que contento y satisfecho
quede el más libre y suelto pensamiento,
sin que las sienta con no más de oíllas.

En todo caso, aunque el enamorado haya sufrido el cruel zarpazo de la inconstancia o la ingratitud, en su fuero interno ha sido ya marcado a fuego, para siempre y de modo indeleble, por la llama del amor. En adelante, aunque su experiencia particular haya sido enormemente dolorosa, (con enorme desilusión y desencanto sobre la persona ingrata o cobarde) ha quedado ya el enamorado, para siempre, tremendamente subyugado por aquella maravillosa y tiránica fuerza ciclópea con que irrumpe el idilio amoroso en sus fulgurantes manifestaciones iniciales. Por más que su experiencia particular sobre el amor haya sido desalentadora, tiene ya sobre el amor un concepto superior que, al menos en una dimensión abstracta e idealista, lo sitúa como en el altar del idealismo. Podrá sentir intenso desprecio hacia la persona que lo ha defraudado en cuestión de tan fundamental importancia; pero, en todo caso, guardará siempre un sublime concepto del amor en sí mismo, al menos en su representación abstracta. El amor en abstracto, el amor como concepto lo llevará a imaginar un enorme elenco de posibilidades que, aunque ya utópicas, lo hacen soñar pensando en cómo hubiera sido el proceso de su frustrado idilio por la vía de otras circunstancias.

El siguiente es uno de aquellos escasísimos casos en que, aunque no se contiene referencia expresa a la música, por los elevados conceptos que aquí se muestran, merecen ser comentados de manera ineludible. En todo caso, “entre las ciencias de las nombradas universidades” se incluía también el estudio de la música. De cualquier modo, lo que aquí interesa fundamentalmente es la valoración de la sabiduría esencial que se acopia precisamente desde la serenidad que confiere la vivencia en la plácida soledad y la serena contemplación de la naturaleza. Por ello mismo, no pueden soslayarse de ninguna manera aquellas indicaciones de Cervantes cuando, por boca de Darindo, refiere lo siguiente:

[...]...no puedo dejar de admirarme de ver cómo haya sido imposible¹⁵³ que en la compañía de las ovejas, en la soledad de los campos, se puedan aprender las sciencias que apenas saben disputarse en las nombradas universidades.

¹⁵³ Probablemente deba decir “posible”, y no “imposible”, como aquí se indica.

Dentro de tan marcada concisión y manifiesta brevedad, este fragmento posee una intensa significación conceptual:

- A. en la compañía de las ovejas.
- B. en la soledad de los campos se puedan aprender las ciencias que apenas saben disputarse¹⁵⁴ en las nombradas universidades.

Las inherentes consideraciones sobre estos dos puntos se establecen aquí del siguiente modo:

A. Por la primera expresión, “en la compañía de las ovejas, en la soledad de los campos”, se muestra en principio aquel ámbito, sencillo pero denso del encanto bucólico, tan recurrido por la literatura desde la antigüedad. De hecho, la soledad propicia extraordinariamente la meditación; ésta, al propio tiempo, es la condición indispensable para que la intuición se active desde la serenidad e implique la captación de toda la representación fenomenológica de la naturaleza en su densa complejidad. Precisamente el alboroto y el trepidante ritmo de vida de la ciudad fue ya claramente advertido en la época clásica grecorromana como de nefasto efecto para la tranquilidad que precisa necesariamente la persona a fin activar las mociones dinámicas del espíritu.

B. En todo caso, esa expresión de que “en la soledad de los campos, se puedan aprender las ciencias”, probablemente se refiere de lleno al ámbito portentoso que, sobre la facultad gnoseológica, se potencia desde la intuición. Estas expresiones, de tan enorme densidad y profundo calado, nos abren de modo ineludible a unas amplias consideraciones ya que entreverán aspectos de gnoseología–epistemología que, de manera compleja, se mezclan también de modo simbiótico con otros del orden psicológico–intuitivo y del ámbito moral–cultural.

Schopenhauer, (que desarrolla su obra capital¹⁵⁵ como una especie de continuidad y ampliación de la otra obra capital de Kant), se refiere constantemente a la intuición como la más portentosa facultad sobre la que se asienta la gnoseología humana;

¹⁵⁴ No por casualidad se emplea aquí el término que establece una referencia directa con aquellas solemnes sesiones académicas en que se debatían, en la lengua latina, diversos problemas filosóficos y teológicos, precisamente con el nombre de *quaestiones disputatae*.

¹⁵⁵ Se trata de *El mundo como voluntad y representación*, obra a la que tantas veces aludimos puesto que resulta ser de fundamental importancia para la filosofía, tanto por el inmenso valor en sí misma como por ser una especie de continuidad de la obra capital de Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*.

precisamente establece en el sentido visual el medio excepcional sobre el que, desde esta percepción ocular, penetra en la mente de la persona un desbordante canal de información que inunda de conceptos la intelección del hombre. Otra cosa, ya muy diferente, es el relativo nivel intelectual de cada persona para poder conceptualizar y correlacionar tan enorme y complejo canal de información y, posteriormente, acopiar por la epistemología la relativa capacidad hermenéutica para su aproximada explicación.

Con esta expresión parece evidente la referencia a aquel tipo de conocimiento apriorístico de intelección sintética que se produce en la persona de abierta capacidad cognoscitiva. Todo ello se facilita desde la serenidad del *aurea mediocritas* enmarcada sosegadamente en el *locus amoenus* desde la serena placidez de la vivencia en el medio natural del campo. El término de *aurea mediocritas* implica automáticamente un cúmulo de factores morales que facilitan el equilibrado y lógico razonamiento y la consecuente gradación, jerárquica y ordenada, de los diversos tipos de valores. Esta correlación se va ensanchando y va incorporando, junto a los ámbitos de la moral y la serenidad del *aurea mediocritas*, el concepto de belleza, según considera Immanuel Kant. Efectivamente, cabe aún aducir sobre esta cuestión superior de la naturaleza unas consideraciones de Kant a este respecto cuando, al correlacionar la naturaleza como marco donde se abraza la belleza con la bondad, indica¹⁵⁶:

A quien interese, pues, inmediatamente la belleza de la naturaleza, hay motivo para sospechar¹⁵⁷ en él, por lo menos, una disposición para sentimientos morales buenos.

Se dirá que esta interpretación de los juicios estéticos, en afinidad con el sentimiento oral, tiene un aspecto demasiado estudiado para tenerla por la verdadera explicación en el lenguaje cifrado, mediante el cual la naturaleza en sus formas más bellas nos habla figuradamente. Pero, primero, ese interés inmediato en lo bello de la naturaleza no es realmente ordinario, sino propio sólo de aquellos cuyo modo de pensar, o está ya formado en el bien, o es particularmente susceptible de esa formación. [...]

Que la satisfacción en el arte bello, en el puro juicio del gusto, no está tan unida a un interés inmediato como la que se siente en la naturaleza bella, es también fácil de explicar, pues el arte es: o una imitación tal de ésta que llega hasta la ilusión, y entonces hace el efecto de belleza natural (tenida por tal), o es un arte enderezado con intención visible a nuestra satisfacción.

¹⁵⁶ En la *Crítica del juicio*, ob. cit., págs. 254-255.

¹⁵⁷ Efectuamos la transcripción según aparece desde la correspondiente traducción de la obra por parte de Manuel García Morente. En todo caso indicamos que el empleo del término “sospechar” no es el más adecuado para el sentido este contexto; por tanto, mejor hubiera resultado el empleo del término “apreciar”, “valorar”, “considerar”...

Ahondando más en estos aspectos, se puede atender a la interacción que se establece en ese ámbito de serenidad→moral→belleza, que, de alguna manera se puede correlacionar, probablemente con bastante adecuación, con aquella parte bíblica de los *Libros sapienciales*¹⁵⁸. Entre estos *Libros sapienciales*¹⁵⁹, densísimos en aforismos, máximas y sentencias, se enmarca el *Cantar de los cantares* que, desde su sencilla y bucólica belleza, se nos muestra con la gracia natural de un prodigioso encanto, precisamente desde la constante referencia a la placidez del campo y con abundantes indicaciones a la actividad pastoril. La sugestiva delicadeza de su encanto poético emana y deriva precisamente de la sencillez y la inocente naturalidad que propicia la amenidad del campo con su radiante y serena belleza. En todo caso la lectura del *Cantar de los cantares* nos conduce directamente a la íntima sintonía con los esenciales contenidos poéticos de *La Galatea*, tanto por las relaciones idílicas del de los enamorados pastores como por el similar marco bucólico y campestre en que se desarrollan.

Esta consideración nos remite, de nuevo, a aquel admirable caso de Luis Chamizo (atendida ya anteriormente en *QUIJOTE*, II, xvi). Desde esto cabe considerar que la inteligencia se manifiesta claramente allá donde ha sido dispuesta por la naturaleza. En todo caso es de capital importancia, según reconoce Aristóteles en su *Ética*, que la persona se críe y eduque en un medio familiar y social de cierta solvencia económica puesto que ello facilita el desarrollo de aquellas cualidades naturales intelectivas; de lo contrario, el tiempo va transcurriendo irremediabilmente sin que la persona pueda adherirse a unas posibilidades educativas adecuadas.

¹⁵⁸ Se trata de aquel conjunto de siete libros que, aunque desde una absoluta independencia, se insertan en este conjunto susodicho de *Libros sapienciales*:

- ❖ Job
- ❖ Salmos
- ❖ Proverbios
- ❖ Eclesiastés
- ❖ Cantar de los cantares
- ❖ Libro de la sabiduría
- ❖ Eclesiástico

El factor común en todos ellos es el de impeler constantemente al bien mediante la práctica de las virtudes morales. En ellas y, sobre todo, en su observancia práctica, se basa la esencial sabiduría preconizada desde la moral hebraico-cristiana.

¹⁵⁹ Dentro del extremo rigor de todos estos libros, el de los *Salmos* y, especialmente, el *Cantar de los cantares* se muestran desde el hálito candoroso de la poesía. En todo caso es el *Cantar de los cantares* el de mayor embeleso. El diverso y contrastante carácter de los *Salmos* oscila desde el más terrible y desesperado dolor 31 (30), hasta el júbilo más radiante. En todo caso en los *Salmos* se dulcifica el rigor mediante la subintelecta adición del acompañamiento instrumental.

Se hace aquí una seria referencia a un cierto tipo de elevado conocimiento¹⁶⁰ que, aunque aquí se adquiere por vía intuitiva, queda bien claro que se trata de aspectos de profunda dimensión. El directo correlato de esto se establece también para la música, según indica Béla Bartók quien, asumiendo que la melodía es el supremo, misterioso y más alto valor de la música, confiesa al propio tiempo que las mejores y más puras muestras melódicas se obtienen precisamente desde el ámbito popular. Bartók¹⁶¹ se refiere a ello de manera inequívoca cuando indica:

El tiempo empleado en este tipo de trabajo¹⁶² fue el más hermoso período de mi vida y no lo cambiaría por ninguna otra cosa del mundo. Ha sido el trabajo más bello, en el sentido más lato¹⁶³ de la palabra, porque a través del mismo pude observar las manifestaciones artísticas de un ordenamiento social todavía orgánico, sí, pero en vías ya de extinción. ¡Fue un placer para el oído y para el ojo!

Conviene completar estas expresiones relacionándolas con las siguientes que a continuación se insertan¹⁶⁴. Con ello se obtiene una clara visión de conjunto sobre la idea sintética de Bartók y su altísimo concepto sobre la música popular. Por eso mismo considera lo siguiente:

La música campesina en sentido estricto no es, en el fondo, otra cosa que el producto de una elaboración cumplida por un instinto que actúa inconscientemente en los individuos no influidos por la cultura ciudadana. Por ello, estas melodías alcanzan la más alta perfección artística, porque son verdaderos ejemplos de la posibilidad de expresar una idea musical con la mayor perfección, en la forma más sintética y por los medios más modernos.

En el otro miembro de este fragmento, de tan intenso significación se indica: “se puedan aprender las ciencias que apenas saben disputarse en las nombradas universidades”.

¹⁶⁰ Que, bajo los conceptos del *locus amoenus* y de la *aurea mediocritas* es precisamente la esencia de la doctrina que inspira aquel tipo de epístolas que parten desde el propio espíritu clásico virgiliano-horaciano manifestado en las epístolas renacentistas. En todo caso, ya se han comentado anteriormente los aspectos esenciales que caracterizan estos aspectos ideales del *amoenus* y de la *aurea mediocritas*.

¹⁶¹ *Escritos sobre música popular*, ob. cit. pág. 175.

¹⁶² Se refiere a la recolección de una enorme cantidad de música popular (en algunos casos con la ayuda de colaboradores y el recurso, “moderno” para aquella época, del fonógrafo) en su propio país de Hungría pero también en extensas zonas de Bulgaria, Rumania, Turquía, Argelia, Túnez, etc.

¹⁶³ Se emplea aquí el término “lato” y sobre ello hay que indicar que no existe en este caso (como bien pudiera haber ocurrido...) una errata. Ciertamente el traductor emplea el vocablo “lato” como equivalente a “amplio”, “ancho” o “profundo” que nosotros, al propio tiempo, hemos mantenido por riguroso respeto al texto (aunque, no obstante, requiere por ello mismo esta aclaración a pie de página).

¹⁶⁴ Pertenecientes a la ob. cit., págs. 67-68.

No es por casualidad el hecho de que se emplee aquí el término que establece una referencia directa con aquellas solemnes sesiones académicas en que se debatían, en la lengua latina, diversos problemas filosóficos y teológicos, precisamente con el nombre de *quaestiones disputatae*.

Desde una abstracción sintética se deduce aquí la correlación, más bien la contraposición, entre el medio natural y la docta universidad. Desde ello, desde una automática derivación, cabe hacerse eco y reproducir aquella acertada máxima:

*Quod natura non dat,
Salamanca non prestat.*

En principio cabe considerar que existe en el ser humano un tipo de cualidades intelectuales, de factores innatos para los recursos gnoseológicos de la mente, que son de muy distinta magnitud en cada una de las personas. Es el llamado coeficiente intelectual. No obstante, con ser este factor bastante determinante sobre las posibilidades para el desarrollo intelectual y cultural de la persona, es sólo la base, a modo de la primera parte de aquel binomio de *potencia-acto*; la *potencia* es lo que podemos conceptuar como factor necesario, básico, desde las posibilidades conferidas por la naturaleza a la mente humana. Pero, además, es determinante el *acto*, es decir, el uso práctico que se efectúa desde esa potencialidad intelectual. Precisamente desde ello cabe considerar que existen también otros diversos factores que se pueden conceptuar como contingentes pero determinantes, condicionados pero decisivos: entorno familiar y social, tendencia moral del individuo, capacidad de esfuerzo, incluso recursos económicos, etc., que, entre todos ellos, determinan o influyen poderosamente, en definitiva y de manera compleja, la proyección cultural en la personalidad de cada individuo.

Ya en estos ámbitos, después de considerar como se correlacionan los componentes de serenidad→moral→belleza, desde esta imbricación se deriva el concepto superior de la sabiduría. Precisamente en la filosofía de los más grandes pensadores se coincide e insiste en la correlación entre sabiduría y bondad; más aún, la sabiduría, la ciencia y el arte no logran su verdadero cometido y su más elevada finalidad si no conducen, en definitiva, al incremento de la bondad en el ser humano.

Ya en este ámbito parece coherente, aunque no desprovisto intensa complejidad, atender a aquel pasaje evangélico en el que se indica¹⁶⁵:

¹⁶⁵ Expresado en el Evangelio de Lucas, 10, 21.

En aquel momento Jesús se estremeció de gozo en el Espíritu Santo y exclamó: “Yo te bendigo, Padre, Señor del cielo y de la tierra, porque has ocultado estas cosas a sabios y entendidos, y se las has revelado a gente sencilla. Sí, Padre; así lo has querido tú”.

Aquella línea ascendente del estudio sobre la sucesiva operatividad en la función mental se muestra admirablemente sistematizada en la filosofía gnoseológica de Kant y Schopenhauer. Por ella se atiende a una sucesión progresiva que puede disponerse de esta manera siguiente: Sensación→conocimiento→memoria→entendimiento→consciencia→razón→juicio→criterio→sabiduría. La sucesión se inicia en planos intelectivos comunes a toda persona pero progresivamente se alcanza un nivel cualitativo en los grados superiores que modula desde la mayor capacidad intelectual hasta lo puramente ético. En este plano ético ambos autores coinciden en apreciar el máximo grado de coherencia en la figura de Cristo, en cuanto a la directa sintonía existente entre su mensaje filosófico y su testimonio vital. El máximo grado de sabiduría lo enmarca Schopenhauer¹⁶⁶ precisamente en el compromiso de aceptación del dolor hasta el sacrificio, hasta la negación de sí mismo. Y en ello coincide también hasta el propio Nietzsche¹⁶⁷. Pero es que también, precisa y asombrosamente, entre los más grandes filósofos de la historia precedentes a Cristo se da esa misma coincidencia respecto a la especial valoración de las virtudes y la comprensión de que sobre su seguimiento se establece el más alto grado de la sabiduría aunque ello, inevitablemente, comporta incompreensión y dolor. En todo caso se trata de efectuar una sutil distinción entre lo que meramente es cultura, (por más alto nivel que ésta tenga), respecto a aquel grado de sabiduría que implica una sintonía, una íntima concordancia entre la gradación de los valores éticos y el correspondiente compromiso de aplicación práctica. Pablo de Tarso también insiste, en una de sus epístolas, en esta cuestión sobre el auténtico sentido de la sabiduría en tanto que ésta es, en realidad, no un fin en sí misma sino un medio hacia la bondad. Por ello mismo indica¹⁶⁸:

La doctrina de la cruz es locura para los que perecen, mas para nosotros que nos salvamos, es poder de Dios. Pues está escrito: “Inutilizaré la sabiduría de los sabios, y anularé la inteligencia de los inteligentes” ¿Dónde está el sabio? ¿Dónde

¹⁶⁶ Precisamente insiste enormemente en este hecho de la aceptación del dolor en los últimos contextos de su obra capital, *El mundo como voluntad y representación*, ob. cit.

¹⁶⁷ Efectivamente, cabe deducir ese concepto desde el sentido inequívoco de aquella expresión, mostrada en la pág. 248 de su ob. cit., *El nacimiento de la tragedia*, cuando indica:

En este [elevado] nivel del conocimiento no hay más que dos caminos, el del santo y el del artista trágico: ambos tienen en común el que, aun poseyendo un conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia, pueden continuar viviendo sin barruntar una fisura en su visión del mundo. La náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear, ya se trate de un crear santificador, ya de un crear artístico.

¹⁶⁸ Manifestado en la I *Epístola a los Corintios*, 2, 18.

el escriba? ¿Dónde el disputador de este mundo? ¿No entonteció Dios la sabiduría del mundo? Pues ya que el mundo, por la propia sabiduría, no reconoció a Dios en la sabiduría divina, quiso Dios salvar a los creyentes por la locura de la predicación. Porque los judíos piden milagros, y los griegos buscan la sabiduría; mas nosotros predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos, locura para los gentiles; pero vigor y sabiduría de Dios para los llamados, judíos o griegos. Pues la locura de Dios es más sabia que [la de] los hombres, y la debilidad de Dios es más fuerte que los hombres.

La inadecuada comprensión sobre el hecho de que por encima del más alto nivel, que ocupa la sabiduría, aún se dispone sobre ésta la coronación de la bondad, lleva a gran parte de la sociedad a la alteración y confusión del equilibrado esquema de valores. El problema, y parece ser que atañe a todo tipo de época (según estimó oportunamente Cervantes) estriba en la inadecuada comprensión de la correlación entre *formación—información*.

Este hecho se muestra muy acusado especialmente en la actualidad en que todos componen, todos escriben libros, todos producen películas... Todo el mundo patentiza y esgrime su derecho a manifestarse (especialmente impelidos desde una cultura de la *información*); pero, en cambio, no está tan generalizada la idea sobre el compromiso de la *formación* constante, crítica y severamente asumida desde una responsabilidad por profundizar en la propia especificidad y, como consecuencia de ella, adquirir el añadido compromiso por la superpuesta *formación* desde la extensión a la interdisciplinariedad.

Sobre esta compleja cuestión en que la sabiduría corona aquel extenso proceso de capacidades mentales cabría aclarar algunos aspectos. Entre ellos sería importante considerar estos tres fundamentales aspectos especialmente inherentes a los diversos tipos de memoria:

- ❖ La memoria cultural histórica que facilita la sociedad. Mediante ella es posible acopiar por parte del individuo particular un enorme bagaje, un gran cúmulo cultural que a la sociedad humana le ha costado varios milenios de años.
- ❖ La memoria de la propia vida particular. Junto a la memoria social, el propio progreso cultural del individuo y el cúmulo memorístico particular que se guarda de todo este proceso se constituye, progresivamente, en un creciente elenco de sabiduría.
- ❖ No obstante, incluso en los individuos de sabiduría más acrisolada, en la propia etapa de la madurez, se toma conciencia de las enormes limitaciones que coartan la expansión de la sabiduría humana. Por tanto, el propio Kant

considera que es una barbaridad considerar que la mente humana sea capaz de obtener una representación absoluta de todo cuanto existe; en consecuencia admite sus enormes limitaciones. Pero, no obstante, todavía es mayor la barbaridad de pretender negar todo aquello que la mente humana es incapaz de comprender, como queriendo indicar, desde la desbordante soberbia: sólo existe aquello que yo soy capaz de comprender; lo demás no existe, lo delezno... Siendo esto así, las cosas sólo existirían en relación directa con la capacidad intelectual y el nivel cultural de cada individuo. Eso sería un enorme desatino; pero, en realidad, así se manifiesta torpemente en la sociedad humana...

El niño, con tan sólo tres años, es capaz de acopiar un elenco léxico que a la humanidad le debió suponer la extraordinaria cantidad de cientos y aun de miles de años.

En esa misma línea, sobre los 25 años, puede lograr (desde el propio nivel de la licenciatura universitaria) un acopio de conocimientos que le pueden permitir ejercer, con relativo decoro, funciones superiores como la cirugía, abogacía, arquitectura, composición musical, e incluso ejercer (tan sólo un poco más tarde) el magisterio de estas mismas disciplinas. Más aún, existen mentes privilegiadas que, sobre los 35/40 años logran situarse en una brillante posición de vanguardia en bioquímica, ingeniería informática, etc. Todo este prodigio formativo sólo es posible por medio del directo acopio de la inmensa herencia recibida mediante el acopio de unas experiencias desarrolladas por generaciones anteriores, de cuya acción cultural acumulativa se tiene sólo una información virtual, pero que es posible incorporar¹⁶⁹ e integrar plenamente (por efecto del “suma y sigue”) mediante un plan de estudio racional.

Precisamente sobre el desplazamiento geográfico de los griegos cabe ver una de las causas del esplendor cultural de Grecia puesto que sus habitantes eran de una marcada vocación viajera y como efecto de sus innumerables expediciones (tanto terrestres como marítimas) fueron incorporando los más diversos elementos culturales que ellos adaptaron y metamorfosearon de manera tan admirable. La expedición viajera

¹⁶⁹ Al llegar a este punto resulta imposible soslayar el hecho de reproducir aquella cita de Ortega y Gasset cuando indica que: “No les preocupa más que su bienestar y al mismo tiempo son insolidarias de las causas de ese bienestar” (pág. 173 de la ob. cit., *La rebelión de las masas*). Obviamente, la principal causa de ese bienestar es el maravilloso nivel de conocimientos que se puede incorporar pero que se asume sin ningún tipo de gratitud, más aún, en el caso de los cacofónicos aun se permiten denigrar las enseñanzas recibidas como algo vergonzante...

fue para todos aquellos que siguieron el proceder de Heródoto, Hipócrates, Helánico, Tucídides, Polibio, etc., el mejor cauce para la pluralidad cultural. En ese mismo sentido se muestran posteriormente las expediciones de Marco Polo y los viajes por ultramar de Cristóbal Colón y los subsiguientes descubridores...

El propio Nicolás Maquiavelo estima sobremanera el alto valor cultural de las expediciones cuando indica¹⁷⁰:

No he encontrado, de entre cuanto poseo, cosa alguna de más valor y aprecio que el conocimiento de los grandes hombres, cosa que he aprendido tras una larga experiencia, adquirida entre los luceros de nuestros días y en un continuo estudio de los antiguos. [...] No os puedo ofrecer nada mejor que el hacer posible que comprendáis, en poco tiempo, todo lo que yo, a lo largo de muchos años de fatiga y expuesto a toda clase de peligros, he aprendido.

Viajar es de trascendental importancia puesto que la cantidad de información que se recibe es extraordinaria en todos los sentidos. Todo un enorme complejo de aspectos sociales, étnicos, culturales, psicológicos, artísticos..., que han tardado cientos de años en fraguarse, consolidarse y acrisolarse, pueden ser aprehendidos en cuestión de escasas semanas por el inteligente observador... Todo ello es posible desde el gran poder de captación y de asimilación del ser humano¹⁷¹, especialmente ante lo inédito y lo inaudito¹⁷². En este mismo sentido Bertrand Russell opina¹⁷³ lo siguiente:

Un buen método para librarse de ciertas clases de dogmatismo consiste en estar al corriente de las opiniones que se sostengan en círculos sociales diferentes de los nuestros. Cuando yo era joven, viví mucho tiempo fuera de mi propio país,

¹⁷⁰ En el Prólogo-dedicatoria de su obra, págs.11-12. Nicolás Maquiavelo: *El Príncipe*; traduc. De Ángeles Cardona; Barcelona, Ediciones Folio, S.A., 1999.

Cabe indicar que René Descartes también viajó mucho y a ello atribuía su especial sentido de la sagaz observación.

¹⁷¹ Aun en la edad adulta el ser humano puede mostrar, ante una marcada novedad, aquel similar y portentoso poder de captación que experimenta el niño durante los primeros años de su vida dado que entonces todo es nuevo para él...

¹⁷² Sobre esto conviene incidir en los aspectos diferenciales que, ante una cultura extraña muestra una persona adulta respecto a una de tierna edad en tanto que:

- ❑ La persona adulta capta y razona los diversos aspectos étnicos de una zona geográfica extraña y exótica pero difícilmente *ambientalizará* e incorporará estrictamente sus peculiaridades, esto es, de manera muy improbable se integrará plenamente en su cultura o pronunciará, por ejemplo, el húngaro o el japonés con la propia pureza fonética de los nativos.
- ❑ En cambio, el niño de tierna edad no puede captar ni razonar esos “diversos aspectos étnicos” a la manera del adulto pero, sin embargo, si se le inserta de pleno en cualquiera de esas extrañas culturas acabará por incorporar hasta los más ínfimos rasgos costumbristas, culturales, psicológicos (y, por supuesto, fonéticos) con absoluta pureza...

¹⁷³ Bertrand Russell: *Escritos básicos*, ob. cit., pág. 134.

en Francia, Italia, y los Estados Unidos¹⁷⁴. Descubrí que era muy provechoso para disminuir la intensidad del prejuicio insular. Si el lector no pude viajar, busque personas de las cuales discrepe.

La gente confunde actualmente, con excesiva ligereza, información con formación. En este sentido, la información es de singular importancia siempre que se dirigiera, de manera convergente, a incrementar progresivamente la formación cultural del individuo. Precisamente la televisión y los demás medios informáticos podrían contribuir, en este sentido, de manera altamente positiva a la formación integral de la persona, mediante diversos espacios: culturales, científicos, sociológicos, históricos y geográficos. En este aspecto, en el de geografía-historia, se podría prestar a la sociedad un servicio educativo de altísimo nivel, divulgando los valores culturales (historia, características paisajísticas, patrimonio histórico-artístico, idiosincrasia, costumbres, etc.) de los respectivos países. Eso vendría a suplir, en parte, la desidia y negligencia que se muestra en mucha gente a la hora de decidir cierto tipo de viajes de especial contenido cultural, a los que son muy reacios grandes sectores de la sociedad (y no precisamente por la cuestión crematística, sino, sobre todo, por la falta de estímulo, por efecto de la apatía e indolencia). En este sentido Thomas Mermall¹⁷⁵ indica lo siguiente:

Hoy en día, el criterio reinante para los programas de la televisión es el mismo que domina el mundo del show-business donde el espectáculo, la diversión y el chismorreo cobran primacía sobre la información. Así es que la televisión, órgano principal de la democratización de la cultura, ha abdicado de su misión pública. En vez de elevar el nivel cultural de la audiencia, la ha rebajado.

Estas afirmaciones muestran la rigurosa realidad que, ciertamente es fácilmente constatable por cualquier persona de un buen criterio.

Si atendemos a que existe una escala de valores que debe disponerse desde una orientación progresivamente cualitativa, por este mismo orden ascendente de:

EDUCACIÓN
FORMACIÓN →
INFORMACIÓN →

¹⁷⁴ Aquí es muy obvio que Bertrand Russell se está refiriendo a los EE.UU. de Norteamérica.

¹⁷⁵ Catedrático emérito de Literatura Española en la City University de New York. De este intelectual publica Miguel Ángel Villena una reseña en el periódico *El País*, del 18-11-2000, en la pág. 40.

constatamos, en consecuencia, una escala progresiva de cualidad en la que el primer peldaño es absolutamente frágil e inconsistente... Por tanto, ¿cómo cabe esperar que se sostengan con firmeza y garantía de seguridad los otros dos, en tanto que se apoyan necesariamente sobre este primer escalón de la información que aparece manipulada y desorientada...?

Hace tan sólo tres décadas el problema de los estudiantes que pretendían elaborar una tesis doctoral consistía fundamentalmente en poder acopiar una adecuada bibliografía puesto que, en la mayoría de los casos, era ésta más bien exigua... Pero en los últimos años se ha trocado radicalmente el problema puesto que, a través de los modernos medios informáticos (especialmente de *Internet*) todo el mundo puede acumular una bibliografía de enorme y apabullante cantidad. La complicación surge entonces (desde un sentido opuesto y entre un inmenso océano de información) para poder discernir y, en consecuencia, cribar, seleccionar y apreciar adecuadamente qué es aquello verdaderamente relevante en de entre todo ese cúmulo bibliográfico y qué es lo de escaso interés. El criterio potenciado desde la formación posibilita la capacidad de selección y la criba de entre tan gran cúmulo de información, bien porque no concuerda con la finalidad del trabajo o bien porque no reúne la calidad indispensable para ser considerado. Precisamente el exceso de información tiene por efecto que sea mucho más difícil la pertinente identificación y valoración de lo verdaderamente interesante y substancial.

INFORMACIÓN—FORMACIÓN

Ya nos hemos referido al caso por el que en la Feria del Libro de Madrid algunas personas de cierto nivel intelectual y cultural detectan la gran cantidad de libros completamente inútiles, cuando no, perniciosos que allí se exponen.. Se trata de una neta evidencia por la que se cumple aquella apreciación, entre vaticinadora y clarividente, que mostró Ortega y en su obra *La rebelión de las masas*.

Desde la confusión entre *información—formación* todo el mundo se siente impelido a escribir, pintar, componer música... Hasta ahí no habría ningún problema puesto que esto supondría un tipo de mentalidad renacentista amplia y gratamente difundida. El problema estriba en que desde la confusión general entre información—

formación la mayoría de las personas no atisba ya a diferenciar grados cualitativos ni mucho menos atiende al sentido superior de la autocrítica.

Ante el derecho democrático de que uno se sienta libre para escribir, pintar, componer música... (aunque intentando, al propio tiempo, la ilegítima promoción de algo que es manifiestamente deleznable), puede oponerse también el derecho y el deber a rechazar todo eso por la vía más expeditiva... Pero el problema radica en que toda esa masiva producción alega el mismo derecho desde una pésima intelección del concepto de igualdad... (más bien, desde una crasa y torpe confusión entre igualdad—igualitarismo...)

En estos casos... ¿Cuál debe ser el tamiz para una profunda criba...? ¿Quién debe seleccionar todo aquello para que llegue a la sociedad lo de mayor nivel cualitativo y lo de auténtico valor educativo y no todo lo inflado a base de la manipulación desde una cultura del “peloteo”...? Naturalmente todo ello incumbe directamente al político; pero para ello se requiere que éste haya acopiado una cultura filosófica de un buen nivel... Pero, por otra parte... ¿cómo impeler (a todos esos que muestran esos afanes creativos) a que acometan una intensa formación (en la doble dirección: específica e interdisciplinar) cuando los propios dirigentes políticos de la sociedad la soslayan desde el socaire del lema de “máxima rentabilidad desde el menor esfuerzo”?

Precisamente en esa desorientada línea de confusiones cabe considerar en todo esto el sorprendente cumplimento, incluso con mayor dimensión, de lo que acertadamente manifestaba Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas*. En esta misma línea indica¹⁷⁶ Javier Gomá Lanzón lo siguiente:

Siempre ha existido la vulgaridad, inherente al hombre. Pero nunca hasta ahora la vulgaridad se había convertido en norma suprema de comportamiento. Este es el nuevo hecho: todo se ha vulgarizado.

Cualquier problema social, desde los de menor importancia hasta los de descomunal magnitud, no acontece sólo por directo efecto la acción coercitiva del “iluminado” de turno sino, más bien, por el apoyo de la vulgaridad de la masa, bien en el sentido de un incontrolado fervor irracional y gregario, o bien como efecto de la cobarde inhibición de la masa ante sectas o grupos minoritarios pero bien organizados. Pero el problema no sólo estriba en esa confusión sino que se acentúa por efecto de la

¹⁷⁶ Javier Gomá Lanzón es Premio nacional de Ensayo. En el suplemento *ABC-Las Artes y las Letras*, Nº 840, del 8 al 14 de mayo de 2008, págs. 4 a 6 muestra un estudio que está en directa derivación de aquella obra genial de Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*.

arrogancia (o el *denuedo*, como decía Ortega) en que la masa intenta imponer, de manera dictatorial y despótica, esa vulgaridad incluso sobre las personas de proyección noble y hasta magnánima que han establecido su compromiso sobre los valores ético-estéticos encauzados hacia el supremo sentido de la auténtica sabiduría.

Viéndose, pues, Elicio y Erastro ante la señora de sus pensamientos, por mostrar en algo lo que encubrir no podían, y por aligerar el cansancio del camino, y aun por cumplir el mandato de Florisa, que les mandó que, en tanto que a la aldea llegaban, algo cantasen, al son de la zampoña de Florisa, desta manera comenzó a cantar Elicio y a responderle Erastro:

El que quiere ver la hermosura
mayor que tuvo, o tiene, o tendrá el suelo;
el fuego y el crisol donde se apura
la blanca castidad, el limpio cielo;
todo lo que es valor, ser y cordura,
y cifrado en la tierra un nuevo cielo,
juntas en uno alteza y cortesía,
venga a mirar a la pastora mía. [...]

Bien tomaran por partido los que escuchando a Elicio y a Erastro iban que más el camino se alargara, por gustar más del agradable canto de los enamorados pastores.

Si la propia figura humana es, con toda probabilidad, el ser más bello y sublime de cuantos genera la madre naturaleza, cabe pensar que, con plena seguridad, para el enamorado no existe cosa más bella que la visión de la persona de la cual está prendado de idílico amor. El primer punto genético para el surgimiento del amor es la atracción sensitiva hacia la pareja. De lo sensitivo nace lo sensible, esto es, la emotividad; el paso siguiente, activado ya en el ámbito racional, es la imaginación de todo tipo de cualidades sobre la persona amada. Sucesivamente, el amor suscita automáticamente el arte. Ya no le valen al enamorado las expresiones rudimentarias y prosaicas, sino que procura esmerar su expresividad; con ello se adentra en el campo superior de la poesía. En el ámbito musical procura adaptar aquel tipo de canción cuyo mensaje guarda mayor similitud con los sentimientos que laten en su espíritu. En la plástica ya no le sirve cualquier sencilla fotografía; pretende una imagen que esté a tono con su elevada y palpitante pasión. La belleza se convierte así en la mejor aliada del sentimiento.

Todo un mundo de ilusiones parecen concentrarse sobre la persona amada que, desde luego, representa en sí misma el cumplimiento de lo más sublime, al menos en la particular apreciación del enamorado; de ahí que estas expresiones del poeta en las que se indica “cifrado en la tierra un nuevo cielo, juntas en uno alteza y cortesía” parecerían algo esperpéntico y desorbitadamente hiperbólicas en sí mismas; no obstante, nadie se

extraña que se manifiestan en tal grado de sublimidad si se sabe que son la expresión sincera de un enamorado hacia la mujer que ama...

El arte es el mejor recurso para el enamorado. La figura humana ha sido el objeto central y predilecto del arte y tanto más se extrema y perfecciona esta tendencia cuanto más se depura la dimensión cultural en el ser humano.

El Renacimiento supone la eclosión formidable en el aprecio de la figura humana. Supone el Renacimiento el triunfo absoluto del canon antropomórfico desde el reconocimiento de la mejor obra de la madre naturaleza: el ser humano. Desde el Renacimiento se entiende y razona que la extrema y equilibrada proporción de la figura humana sirvió esencialmente, aunque de manera intuitiva, durante las esplendentes épocas del románico y del gótico, como referente de la idea formal básica. Por ello, si la imitación directa de la naturaleza es garantía de originalidad en el arte, precisamente es la figura el máximo garante de calidad al ser ésta su mayor triunfo estético. Por todo ello indica¹⁷⁷ claramente Schopenhauer:

Sólo las creaciones verdaderamente bellas, inspiradas directamente por la Naturaleza¹⁷⁸ y la vida, permanecen eternamente jóvenes y originales, como la fuente de donde preceden.

Pero, en todo caso, más que en su formidable condición física, las facultades verdaderamente admirables del ser humano radican en sus capacidades intelectivas y, muy especialmente, en el modo en que éstas puedan ser desarrolladas. Obviamente, la atracción parte básicamente, según hemos indicado, del hecho físico. Pero la mayor belleza de una persona no podrá encubrir sus deficiencias intelectivas, y menos aún sus detrimentos morales, cuando éstos son de considerable dimensión. Lo ideal es una adecuada compensación o equilibrio porque, por otra parte y en distinto sentido, las mayores dotes intelectivas y morales nada podrán hacer a favor de la atracción si la persona no posee un encanto corporal apetecible para la otra parte.

El hombre, en la medida en que fue desarrollando sus capacidades gnoseológicas superiores fue intentando conocer el mundo partiendo desde la consideración de sí

¹⁷⁷ En su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación* III-IV, pág. 66.

¹⁷⁸ No se está refiriendo a una reproducción directamente calcada de los diversos elementos naturalísticos sino, sobre todo, a la coherencia, a la naturalidad con que debe guiarse la acción creativa del artista respecto a la correspondencia de la intelección analítica indisociablemente combinada con la de la acción emotiva.

mismo, de la observación y la comparación directa de los demás hombres. Por ello indica taxativamente Aristóteles¹⁷⁹ lo siguiente:

Vivir es sentir y conocer, por consiguiente, vivir juntos es sentir juntos y conocer juntos. Pero sentirse a sí mismo y conocerse a sí mismo es para todo hombre la cosa más grata que existe, y he aquí por qué el vivir es un deseo que la naturaleza ha puesto en todos nosotros cuando nos ha creado, porque es preciso tener en cuenta que la vida no es, en cierta manera, otra cosa que un conocimiento.

El *cogito, ergo sum*, de René Descartes, aunque sin esa estricta consciencia metodológica, lo intuye el hombre desde que se plantea diversos interrogantes inherentes al medio natural que lo entorna; al propio tiempo se desarrolla su sentimiento estético y deja muestras de su sensibilidad artística en todos los aspectos. Precisamente en la medida en que crece su capacidad estética advierte también que es él mismo, su propia persona, un inestimable objeto de *mimesis* artística. La capacidad artística de la persona lo convierte en sujeto de acción y su propio cuerpo (o sus particulares motivaciones espirituales) se convierten, al propio tiempo, en su objeto de creatividad.

El pensamiento filosófico de todos los tiempos, desde su ámbito moral, no ha hecho sino insistir en la conveniencia de la constante consideración de nuestra íntima adscripción y pertenencia a la naturaleza. Esta consideración no es solamente válida para la moral y la ética sino también, de manera derivada, para los diversos niveles de la estética, incluida obviamente la música. Los valores de la proporción, equilibrio, simetría, oposición de contrarios, ponderación de los contrastes y, sobre todo, el dictamen de la expresión coherente no puede jamás soslayarse, so pena de que la obra de arte pierda su identidad para convertirse por ello en otra cosa ajena a aquello que debe suscitar la manifestación del sentimiento.

El ser humano ha sido el más dotado¹⁸⁰, el que más beneficio ha recibido¹⁸¹ de la naturaleza, el de absoluta primacía en las facultades gnoseológicas; pero es también, a su vez y en otro sentido, el que con mayor asiduidad (y en determinados casos con especial gravedad) suele quebrantar sus normas.

¹⁷⁹ Aristóteles: *La Gran Moral. Moral a Eudemo*; ob. cit. pág. 219.

¹⁸⁰ Entendiendo como el mayor don la capacidad intelectual que, ciertamente, también se da, aunque con relativa escala, en bastantes animales irracionales.

¹⁸¹ De entre los tres niveles intelectivos: sensitivo, sensible y conceptual, es este último el que mayormente caracteriza al hombre como ser racional. En el nivel sensible ya es menor la diferencia entre el hombre y los irracionales; en cambio en el nivel primario o sensitivo (aquel que acoge las vías de información desde los sentidos, vista, oído, olfato...) cualquier animal aventaja ampliamente al hombre.

Cualquier animal actúa siempre, de manera indefectible, en directa e íntima armonía¹⁸² con el medio natural. El hombre, en cambio, es capaz de infringir con soberbia y desfachatez las sabias y equilibradas leyes naturalísticas e infligir al medio ambiente natural notables perjuicios, muchas veces irreparables, siendo los más lamentables e insolubles, al menos para sí mismo, los que se ocasionan sobre la propia persona, tanto en la dimensión corporal como, sobre todo, en el orden psicológico, anímico y espiritual.

El hombre no llega a razonar muchas veces que la naturaleza, sin su manipulación, ha sido muy capaz de producir seres que, por la propia superación de sus especies han alcanzado el admirable nivel intelectual que les ha capacitado, entre otras tantas cosas, para medir el tiempo y evaluar los diversos fenómenos atmosféricos.

El ser humano¹⁸³, en todas sus actividades puede alcanzar tanto más equilibrio, coherencia y estabilidad cuanto más íntimamente actúe en armonía con la naturaleza, (que es tanto como decir, en sintonía directa con las propias capacidades intelectivas humanas). Si, por efecto de la admirable evolución el hombre ha llegado a alcanzar el supremo don del raciocinio que le permite analizar, evaluar y prever relaciones de causa-efecto hasta atañer a complejos fenómenos de la propia naturaleza, ¿qué mejor que actuar en íntima sintonía con ésta, desarrollando al máximo las propias capacidades intelectivas con que la naturaleza lo ha dotado admirablemente...? Si aceptamos que tanto en el nivel físico, biológico, ético-moral, etc., el hombre se siente tanto más equilibrado cuanto más se adecua y armoniza su acción con el medio natural, coincidiremos pues en que, también en el plano estético, tanto mejor le irá al hombre cuanto más sintonice y mimetice sus actos desde la admiración y adscripción hacia la naturaleza.

El hombre, aun siendo naturaleza y resultar ser su “más preciosa joya”, se separó gradualmente de ella¹⁸⁴ pero no obstante, aunque opusiera a ésta su decidida voluntad

¹⁸² Salvo algunos casos raramente excepcionales como, por ejemplo, el de aquel macho cévido que, aun teniendo menor consistencia física que su rival, puede llegar a matar a éste porque aquél dispone de una defectuosa cornamenta con un saliente puntiagudo...; o como el caso del león que, antes de aparearse con la hembra mata a sus crías si éstas fueron engendradas por otro león.

¹⁸³ La primitiva criatura prehumana estaba dotada de un sentido visual muy agudo, pero tuvo la necesidad de mirar en todas las direcciones y esto condujo paulatinamente a la adopción de la postura erecta; los miembros superiores quedaron libres y el cerebro se desarrolló a la par que se perfeccionaba la posición erecta del cuerpo y se habilitaba la acción prensil de la mano. Todo esto más los sucesivos cambios de alimentación y otras circunstancias contribuyeron paulatinamente a que el hombre adoptara unas plenas características de desarrollo. Pero para todo ello fue la mano el órgano decisivo.

¹⁸⁴ Obviamente con ello surgió toda una enorme problemática considerada por J.J. Rousseau en el *Contrato social*. El hombre en estado de naturaleza (*l'homme sauvage*) se muestra desde un justo

creativa seguía siendo, aunque de manera especialmente privilegiada, una más de sus criaturas, su más perfecta “obra de arte”...

Ernst Fischer¹⁸⁵ indica que “Este proceso de separación planteó uno de los problemas más profundos de la existencia humana. Se puede hablar desde ello de la ‘doble naturaleza’ del hombre”. Por una parte pertenece a la naturaleza puesto que de ella ha surgido y sobre ella se posibilita su existencia. Pero, por otra parte, cabe considerar que ha creado también un tipo de “contra-naturaleza” (o, si se quiere, una “supra-naturaleza”). Con su trabajo (y, sobre todo, por efecto del acopio cualitativo de la herencia cultural multisecular) ha creado un nuevo tipo de realidad: una realidad sensible, empírica¹⁸⁶ y, al propio tiempo, suprasensible y espiritual. Schopenhauer indica¹⁸⁷ a este respecto lo siguiente:

Este carácter de gran belleza de un objeto nace [del hecho] de que la Idea misma que el objeto nos descubre, ocupa una categoría elevada en la objetivación de la voluntad, lo cual le da importancia y alta significación. Esto es lo que hace de la criatura humana la más bella de todas las cosas. La figura y la expresión del hombre son lo más importante de las artes plásticas, [así] como sus acciones forman el objeto principal de la poesía.

No sólo en la plástica y en la literatura es la figura humana el más importante elemento para la inspiración; también en la música se constituye la referencia humana, (quizá con mayor y más profundo sentido que en la plástica y en la literatura), “en el centro y el núcleo de toda acción” en tanto que, en la mayoría de los casos:

- ❖ Es el hombre la referencia más constante (como elemento argumental) en la acción compositiva, bien como directo núcleo o bien en función de las diversas relaciones.
- ❖ El proceso empírico sonoro de la composición (contenido con caracteres gráficos en la partitura) requiere cada vez la interpretación humana, bien como

equilibrio entre razón y vida natural en una época que “debió ser la más feliz y duradera” de la existencia humana. Según Rousseau se trataba de una idílica vivencia, especie de Arcadía feliz, en que no existían cambios violentos y el hombre disfrutaba de un sentimiento de serenidad, de seguridad y estabilidad; puesto que los hombres no dependían unos de otros, les bastaban sus habilidades para elaborar sus propios instrumentos y ser así, en gran medida, autosuficientes.

¹⁸⁵ En su ob. cit., *La necesidad del arte*, pág. 36.

¹⁸⁶ No siempre ha sido esta realidad beneficiosa para el medio ambiente natural sino que se ha efectuado, por el contrario, en demasiadas ocasiones muy a costa del equilibrio ecológico.

¹⁸⁷ En su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación* III-IV, pág. 44.

transmisor meramente mecánico o con el complemento de la exégesis determinada sobre el profundo análisis de la obra.

- ❖ La propia persona humana se constituye, en sí misma, como una maravillosa simbiosis de intérprete e instrumento desde la esplendente posibilidad que posee el hombre para el canto.
- ❖ Por último, esa propia y maravillosa cualidad del canto inspira y propicia, desde ella misma, el surgimiento de toda una enorme variedad organológica instrumental, con tipos de muy diverso género y naturaleza pero con el denominador común de estar todos ellos regidos y adaptados para las propias condiciones humanas de percepción e identificación del sonido. En definitiva, la propia dimensión instrumental y sinfónica tiende a la directa imitación de las propias características humanas sobre la expresión musical.

Por último, cabe aducir las dos siguientes consideraciones que Nietzsche establece¹⁸⁸ por las que, desde la directa referencia antropológica, se eleva el ser humano hacia la insondable trascendencia:

En él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya [sólo] un artista, se ha convertido en una obra de arte.

Precisamente, ese “sentirse dios” que aquí expresa Nietzsche es el sentimiento supremo que experimenta el hombre cuando, estando intensamente enamorado, logra la satisfacción de ser, de la misma manera, enteramente correspondido. Es entonces cuando hacia la otra parte advierte, desde el ámbito ferviente y exaltado de la imaginación, el reflejo de lo celeste en la persona amada, tal cual lo expresa Cervantes en este contexto con la expresión “cifrado en la tierra un nuevo cielo”. Pero esa visión entusiasmada, idealizada desde la imaginación, baja del cielo a la tierra al contacto con la cruda y estricta realidad. Esa realidad es la cruda simbiosis de amor-dolor. Y ahí aparece precisamente el arte, siempre el arte, como eterno y oportuno recurso de consolación, a fin de salvaguardar, al menos en el nivel supremo del concepto ideal, el amor y su reflejo armónico sobre la belleza, pero cincelada en la obra del arte mediante la gubia del dolor. Por ello mismo indica¹⁸⁹ Nietzsche:

¹⁸⁸ En su ob. cit., *El nacimiento de la tragedia*, pág. 45.

¹⁸⁹ Idem., pág. 239.

En los griegos la voluntad quiso contemplarse a sí misma transfigurada en obra de arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volverse a ver en una esfera superior, elevadas, por así decirlo, a lo ideal, sin que este mundo perfecto de la intuición¹⁹⁰ actuase como un imperativo o como un reproche. Esta es la esfera de la belleza, en la que los griegos ven sus imágenes reflejadas como en un espejo, los Olímpicos. Con esta arma luchó la voluntad helénica contra el talento¹⁹¹ para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico. De esta lucha, y como memorial de su victoria, nació la tragedia.

En los diversos casos de los amores entre nuestros personajes de *La Galatea* no se llega, en ningún caso, al ámbito terrible de la tragedia. No obstante, para quien, tras estar intensamente enamorado, experimenta la cruel desilusión del desengaño amoroso, el intenso sufrimiento anímico en nada mengua, en cuánto a su magnitud dolorosa en el plano psicológico, respecto a la patología física que se experimenta desde las consecuencias fatídicas de la propia tragedia.

GALATEA V

Pero todavía, llevados del deseo que tenían de saberlo, se lo iban ya a preguntar, si en aquel punto no hiciera en los oídos de todos una voz de un pastor que, un poco apartado del camino, entre unos verdes árboles, cantando estaba, que luego, en el son no muy concertado de la voz y en lo que cantaba, fue de los más que allí venían conocido, [...] de común parecer recogieron el paso y se pararon a escuchar lo que Lauso cantaba, que era esto:

¿Quién mi libre pensamiento
me le vino a sujetar?
¿Quién pudo en flaco cimientto
sin ventura fabricar
tan altas torres de viento?
¿Quién rindió mi libertad
estando en seguridad
de mi vida satisfecho? [...]

[...] sin saber dónde podría estar Silerio a tales horas, llegó a sus oídos el son de su arpa, por do entendieron que él no debía estar lejos; y, saliendo a buscarle, guiados por el sonido de la arpa, con el resplandor claro de la luna vieron que estaba sentado en el tronco

¹⁹⁰ Se refiere al componente *Apolíneo* que implica razón, medida y proporción frente al componente *Dionisíaco*, en la parte opuesta de esta dualidad nietzschiana, que supone ímpetu instintivo y resuelta libertad inventiva. En cierto modo lo *Apolíneo* y lo *Dionisíaco* se correspondería respectivamente con las zonas lobulares izquierda y derecha del compuesto dual encefálico.

¹⁹¹ Con la expresión “contra el talento” se está refiriendo Nietzsche a la intelección lógica, puramente racional, a la que contrapone seguidamente el otro “talento” cuando indica: “la sabiduría del sufrimiento como talento correlativo del artístico”. Indudablemente aparece aquí, casi de manera explícita, aquel nivel de intelección conceptual, lógico y racional, contrapuesto a la intelección emotiva o sensible.

de un olivo, sólo y sin otra compañía que la de su arpa, la cual tan dulcemente tocaba que, por gozar de tan suave armonía, no quisieron los pastores llegar luego a hablarle, y más cuando oyeron que con estremada voz estos versos comenzó a cantar:

Ligeras horas del ligero tiempo,
para mí perezosas y cansadas:
si no estáis en mi daño conjuradas,
parézcasos ya que es de acabarme tiempo. [...]

[...] cuando a Tirsi le pareció que estaban ya tan cerca que de Silerio podían ser oídos, hizo a la bella Nísida que comenzase, la cual, al son del rabel del celoso Orfino, de esta manera comenzó a cantar:

Aunque es el bien que poseo
tal que al alma satisface
le turba en parte y deshace
otro bien que vi y no veo;
que amor y fortuna escasa,
enemigos de mi vida,
me dan el bien por medida,
y el mal sin término o tasa. [...]

Si la extremada gracia con la que la hermosa Nísida cantaba causó admiración a los que con ella iban, ¿qué causaría en el pecho de Silerio, que, sin faltar punto, notó y escuchó todas las circunstancias de su canto? [...]

después que Damón a Silerio había dicho algunas palabras de consuelo, porque el tiempo no se pasase todo en tratar de cosas de tristeza, y por dar principio a que la de Silerio feneciese, le rogó que su arpa tocase, al son de la cual el mismo Damón cantó este soneto:

Si el áspero furor del mar airado
por largo tiempo en su rigor durase,
mal se podría hallar quien entregase
su flaca nave al piélago alterado. [...]

Sólo el descanso que tenía era entretenerme lamentando mis penas, cantándolas o, por mejor decir, llorándolas al son de un laúd de uno de aquellos marineros. [...]

como mis dolores no me dejaban entregar los ojos al sueño, sentado en el castillo de popa, tomé el laúd y comencé a cantar unos versos que habré de repetir ahora, porque se advierta de qué extremo de tristeza y cuán sin pensarlo me pasó la suerte al mayor de alegría que imaginar supiera. Era, si no me acuerdo mal, lo que cantaba esto:

Agora que calla el viento
y el sesgo mar está en calma,
no se calle mi tormento:
salga con la voz el alma
para mayor sentimiento. [...]

[...] y a este mismo punto llegó a los oídos de todos la voz del enamorado Lauso, el cual, como su amigo Damón, había sabido que aquella noche la habían de pasar en la ermita de Silerio, quiso venir a hallarse con él y con los demás pastores; y, como todo su gusto y pasatiempo era cantar al son de su rabel los sucesos prósperos o adversos de sus amores, llevado de la condición suya, y convidado de la soledad del camino y de la sabrosa armonía de las aves, que ya comenzaban con su dulce y concertado canto a saludar el venidero día, con voz baja, semejantes versos venía cantando:

Alzo la vista a la más noble parte
que puede imaginar el pensamiento,
donde miro el valor, admiro el arte
que suspende el más alto entendimiento.
Mas, si queréis saber quien fue la parte
que puso fiero yugo al cuello esento,
quién me entregó, quien llevó mis despojos
mis ojos son , Silena, y son tus ojos. [...]

Y así, despidiéndose dellos, acompañado de sólo su rabel, se apartó por el mismo camino que Elicio había ido [...]

[...] no anduvieron mucho cuando llegó a sus oídos la zampoña de Florisa, acompañada de la voz de la hermosa Galatea, que, como de los pastores fue oída, quedaron enajenados de sí mismos. [...] Y, puesto que Galatea vio venir a los pastores, no por eso quiso dejar su comenzado canto; antes, pareció dar muestras de que recibía contento en que los pastores la escuchasen, los cuales así lo hicieron con toda la atención posible; y lo que alcanzaron a oír, de lo que la pastora cantaba, fue lo siguiente:

¿A quién volveré los ojos
en el mal que se apareja,
si en cuanto mi bien se aleja,
se acercan más mis enojos?
A duro mal me condemna
el dolor que me destierra,
que, si me acaba en mi tierra,
¿qué bien me hará en el ajena? [...]

No cantó más Galatea, porque las lágrimas que derramaba le impidieron la voz.

Aunque con marcados y diferenciados matices, todos los aspectos manifestados en este contexto coinciden, de manera indefectible, en el denominador común de los cuatro siguientes conceptos:

- ◆ Necesidad de acudir a la expresión oral, incluso para consigo mismo, a falta de adecuados confidentes. Esta extroversión del sentimiento encuentra distinta vía para la expresión: en unos casos sobre la propia intimidad y manifestación de la pena, en otros casos, ante la respetuosa comprensión de los compañeros.
- ◆ Pero esta expresión encuentra en el ámbito poético-musical como un mayor desahogo de la pena amorosa.
- ◆ Esa necesidad de expresión no es menor, en todo caso, en personas de un nivel más escaso, tanto intelectual como poético-musical; de ahí la precisa indicación de Cervantes al respecto: “el son no muy concertado de la voz y en lo que cantaba”.

- ◆ El acompañamiento instrumental, de manera simultánea a la acción expresiva del canto, se muestra en estos contextos de manera constante y prácticamente generalizada.

Entre la extensa variedad con que se manifiestan estos conceptos, hemos acotado las referencias más esenciales sobre ellos, limitándolas a los siguientes casos:

- A. el son no muy concertado de la voz y en lo que cantaba.
- B. su arpa, la cual tan dulcemente tocaba [...] con extremada voz.
- C. al son del rabel [...] la extremada gracia con la que la hermosa Nísida cantaba.
- D. lamentando mis penas, cantándolas o, por mejor decir, llorándolas al son de un laúd.
- E. cantar al son de su rabel los sucesos prósperos o adversos de sus amores.
- F. la zampoña de Florisa, acompañada de la voz de la hermosa Galatea.
- G. No cantó más Galatea, porque las lágrimas que derramaba le impidieron la voz.

El comentario que cabe establecer sobre estos respectivos apretados incide en sus correspondientes particularidades:

A. Con esta indicación, “el son no muy concertado de la voz y en lo que cantaba”, se manifiesta que la expresión es, básicamente en todas las personas, una auténtica necesidad, independientemente de su respectivo grado de capacidad intelectual, nivel cultural y relativas dotes poético-musicales. En este caso es bien patente el hecho de que en este personaje es tan reducida la calidad de su capacidad para la creatividad poética como las parcas condiciones vocales para manifestarla en el ámbito expresivo. No siempre esto es así y, de hecho, dado que el grado cultural y el nivel intelectual no siempre son conceptos sinónimos ni paritarios, en el propio ámbito rural y entre personas rústicas suelen aparecer, de vez en cuando, personas de una alta capacidad poética. Obviamente, si a estas dotes naturales se unen los de una amplia formación académica, con ambiciosa extensión de cultura interdisciplinar, es entonces cuando se da el poeta en toda la extensión del concepto estético, especialmente si el poeta reúne también una neta sensibilidad musical. Precisamente su formación musical le permite realzar los contenidos de sus sutiles conceptos mediante la extrovertida y diáfana sonoridad de su continente poético, con lo que su obra muestra así el atractivo de un especial y añadido interés. Por ello mismo, de manera añadida, la clara conciencia de la

expresión musical le permite depurar y exprimir las posibilidades de la recitación mediante una declamación abiertamente musical, algo que no ocurre con otros autores, particularmente en Rafael Alberti y José-María Pemán¹⁹²... La comprensión de una análoga fenomenología interna que hermana la literatura con la música en lo inherente a las estructuras, sintaxis, morfología, etc., tiene por directo efecto una más depurada conciencia, tanto en la acción creativa como en la posterior y complementaria interpretación declamatoria. Conviene resaltar este colateral aspecto de la sensibilidad para recitar y declamar admirablemente los versos de la propia creación. En esto se manifiesta el directo ascendiente de colateral sensibilidad musical.

Conviene tener muy en cuenta el alto grado de intelección que requiere la creatividad artística. Efectivamente, aunque el artista se ocupa especialmente de la función creativa debe prever también la subsiguiente acción interpretativa, esto es, debe atender también a prever la verificación empírica, sonora, de su obra en la declamación, bien en el ámbito reducido de la pequeña sala o en el teatro¹⁹³. También le atañe, aunque ya de manera muy relativa, la ulterior apreciación puesto que aunque esta ulterior etapa es del dominio público, (para la delectación general), no excluye en absoluto a los autores de la obra, aunque en este nivel presentan ya una posición paritaria a la de cualquier persona que aprecie su propia obra.

Una adecuada declamación requiere el previo estudio, más bien el pormenorizado análisis de la obra poética. También la música, como la literatura, muestra asimismo, en sus más esplendentes obras, un aspecto correspondiente y recurrente en sus dos planos: en el analítico¹⁹⁴, (sobre la partitura y la correspondiente *audición* interna), y sobre la

¹⁹² No podemos soslayar aquí (sin que ello suponga deleznar en un solo ápice la correspondiente magistral creación poética) el hecho por el que ciertos autores (entre ellos citamos dos, de tendencia e inspiración bien dispar pero de similar prestigio, como José María Pemán y Rafael Alberti, entre otros) que, al recitar sus propias poesías, perdían éstas muchos enteros por efecto de la deficiente capacidad declamatoria de sus autores.

¹⁹³ Como vemos, una vez más quedan directamente emparentada la literatura con la música puesto que ambas precisan ese desarrollo discursivo de su obra, de manera muy distinta a las artes plásticas que permiten su apreciación de manera sincrónica, exceptuando el caso de la arquitectura, dada la enorme magnitud de sus obras que no permiten ser apreciada con un solo y sincrónico enfoque visual.

¹⁹⁴ La música tiene como fin último, obviamente, la realización empírica del sonido por el medio acústico. Pero la auténtica música oscila inevitablemente entre el binomio fenomenológico de la concertación-análisis; más aún, lo pertinente es que el binomio se muestre desde la sucesión de análisis-concertación. Sólo atendiendo a este proceso y su orden diacrónico es posible entender la expresión de Sergio Celibidache quien decía que: "Los sonidos están al servicio de la música; el sonido no es, en sí mismo, la música".

Desde esta doble posición (o, más bien en el propio centro de su sutil nexo) se puede entender convenientemente el fenómeno musical ya que:

- El análisis muestra la música en estado puro, pero le falta, no obstante, el complemento del elemento empírico, sonoro.

manifestación declamatoria posterior (que también incluye un *análisis* sobre el proceso discursivo sonoro). La sensación de agrado, desde estos dos diversos conductos, es muy similar para la intelección pero su magnitud suele estar en directa relación con la proporcionada *geometría*¹⁹⁵, el equilibrio y la coherencia que se muestra en los contenidos estructurales apreciados desde la consideración analítica de la obra.

B. Con esta expresión, “su arpa, la cual tan dulcemente tocaba [...] con extremada voz”, se establece y considera una directa paridad entre la destreza interpretativa instrumental sobre el arpa y la agraciada cualidad para el canto, todo ello sobre la misma persona. El concepto de “extremada voz” aparece una notable cantidad de veces en la obra general cervantina. Aquí en este caso, (aunque cabe suponer que con esta lacónica expresión), se pretende aunar las cualidades fonéticas con la destreza en la expresividad interpretativa. En todo caso, este segundo factor se deduce de manera un tanto especulativa y aventurada ya que, de hecho, en la indicación de “extremada voz” cabe entender sólo, en buena lógica, únicamente las cualidades fonéticas y, todo lo más, prosódicas.

C. En este siguiente caso, con la indicación “al son del rabel [...] la extremada gracia con la que la hermosa Nísida cantaba”, sí que se determina, de manera clara y específica, la cualidad de la expresividad interpretativa, independientemente del elevado grado de agraciada calidad fonética para el canto que cabe también suponer en esta mujer.

-
- Con la concertación se muestra la música objetivamente; pero adolece, en cambio, de cantidad de condicionamientos y contingencias de todo tipo, del que estaba exento el análisis, desde la *audición interna* e idealizada.
 - Un tercer estadio lo constituye la *recomposición* idealizada y analítica, *a posteriori* de la audición empírica.

¹⁹⁵ Cuando la técnica sólo tiene la función de alcanzar un objetivo utilizando la inteligencia, llega a ser hermosa, porque la inteligencia es seguramente lo más admirable que existe en el universo. La geometría es la manera en que el pensamiento lógico adquiere una forma visible en las dimensiones del espacio; precisamente por ello es más fácil establecer el correlato metafórico de muchas cuestiones recurriendo a la analogía geométrica mediante distintos gráficos como, de hecho, estamos constantemente realizando. A su vez, esos mismos ejemplos en los que se establece la analogía del espacio sirven también (desde una relativa abstracción) para determinar la otra dimensión analógica del tiempo. Precisamente estos elementos de dimensión facilitan la intelección desde el plano minimalista de los trazos morfológicos y sintácticos que se diseccionan en la consideración analítica de la obra. Desde ella puede objetivarse a voluntad la relación de tiempo-espacio, puesto que no está sujeta al imperativo discursivo de la representación oral, sonora. Por ello mismo es allí el pensamiento plenamente soberano y el grado detectable de belleza, (aunque desde un aspecto abstractivo), es también de más hondo calado.

D. “lamentando mis penas, cantándolas o, por mejor decir, llorándolas al son de un laúd.” En esta expresión, como en la siguiente, se manifiestan similares aspectos de patética expresividad emotiva mediante el canto. Cabe aquí comentar las expresiones¹⁹⁶ de Schopenhauer sobre que el enamorado no puede callarse en lo inherente a las penas de amor:

Un héroe se ruboriza de exhalar quejas vulgares, pero no quejas de amor, porque entonces no es su propia pena, sino que en ella halla expresión el lamento de la especie toda [...]. El honor, que hasta entonces superaba a cualquier otro interés, ha sido vencido y puesto en fuga tan pronto como el amor, es decir, el interés de la especie, entra en escena y trata de conseguir el triunfo decisivo... Sólo ante este interés ceden el honor, el deber y la fidelidad, después de haber resistido a todas las demás tentaciones, hasta a las amenazas de muerte.

E. “cantar al son de su rabel los sucesos prósperos o adversos de sus amores”. El contenido conceptual de esta expresión es, según se ha indicado, de parejo sentido al anterior.

F. Con la indicación de “la zampoña de Florisa, acompañada de la voz de la hermosa Galatea” se muestra el típico dúo que tan felices resultados ha propiciado en la historia musical del canto lírico. Es posible, desde luego, el hecho de que una persona acometa por sí misma la doble y simultánea acción de cantar mientras se acompaña de un instrumento, bien sea éste de tecla o de cuerda. No obstante, el hecho de que una persona se concentre exclusivamente en el canto y sea otra persona la que la acompañe en la acción instrumental (guitarra, piano, arpa, órgano, clavecín, etc.) ofrece una enorme cantidad de ventajas, especialmente en orden a los siguientes cuatro aspectos:

- 1) Propiciar la absoluta concentración, bien en el canto o bien en el instrumento, por parte de cada una de las dos personas en su específica y exclusiva actividad.
- 2) Mayor y más exhaustivo rendimiento artístico en cada una de las dos diferenciadas actividades.
- 3) Posibilidad de acometer una mayor complejidad (en orden al grado de dificultad, versatilidad, matices, dinámica, etc.) en cada una de las dos partes.
- 4) Suma de las dos personalidades estéticas mancomunadas en una misma finalidad pero con evidente independencia en sus dos peculiaridades artísticas.

¹⁹⁶ *El amor, las mujeres y la muerte*, ob. cit., pág. 41.

En todo caso, también aparecen, como efecto de la unión de dos personas sobre una misma finalidad estética, tres problemáticas cuestiones que es necesario considerar en todo momento de manera necesaria:

- ◆ Determinación, incluso en tan minúsculo conjunto del dúo, del interés de que prevalezca el principio de autoridad dispuesto sobre una de las dos personas.
- ◆ Convergencia sobre unos mismos criterios con adecuación de los cauces estéticos hacia una misma finalidad.
- ◆ Sincronía absoluta y compacta homogeneidad durante el curso de la interpretación.

G. Sobre la indicación “No cantó más Galatea, porque las lágrimas que derramaba le impidieron la voz”, ya nos hemos referido anteriormente, de manera exhaustiva (tanto en *QUIJOTE*, II, xLiv como en esta misma obra de la *Galatea*) al comentar aquel fenómeno por el que la emoción suele embargar y coartar la emisión vocal, especialmente en la función del canto.

[...] a su mano derecha sintieron la zampoña de Erastro, que luego de todos fue conocida, el cual venía en seguimiento de su amigo Elicio. Paráronse a escucharle, y oyeron que, con muestras de tierno dolor, esto venía cantando:

Por ásperos caminos voy siguiendo
el fin dudoso de mi fantasía,
siempre en cerrada noche oscura y fría,
las fuerzas de mi vida consumiendo. [...]

Con un profundo suspiro acabó el enamorado canto el lastimado pastor, y, creyendo que ninguno le oía, soltó la voz a semejantes razones:

— ¡Amor, cuya poderosa fuerza sin hacer ninguna a mi alma fue parte para que yo la tuviese de tener tan bien ocupados mis pensamientos! ¡Ya que tanto bien me hiciste, no quieras mostrarme agora, haciéndome el mal en que me amenazas, que es más mudable tu condición que la de la variable fortuna!

El mismo sentimiento de queja y, al propio tiempo, la parecida expresión que se emplea para manifestarla es sorprendentemente similar a aquella otra con que se manifiestan los versos de la *Carmina Burana*:

O Fortuna
velut luna
statu variabilis
semper crescis
aut decrescis;

Oh Fortuna,
cual luna
eres variable
siempre creces
o decreces;

vita detestabilis
nunc obdurat
et tunc curat
ludo mentis aciem,
egestatem,
potestatem,
dissolvit ut glaciem.

la vida detestable
unas veces embota
y otras, agudiza el ingenio
con el ejercicio de la mente,
la miseria,
el poder,
se derrite como el hielo.

La luna, la noche..., con su fascinante y contrapuesta mezcla de oscuridad y de fulgurante brillo de las estrellas, es un aspecto común entre este pasaje de la *Galatea* y la trepidante emotividad de este poema de la *Carmina Burana*. La claridad del día y el refulgente sol tienden a rebajar la tensión anímica, limando y acortando las diferencias extremas entre el patético dolor y la fulgurante alegría. En todo caso, el fulgor del día es más propicio para el entusiasmo y la alegría. Por contra, la noche acrecienta el sentimiento patético del dolor y de la melancolía; los sentimientos de desengaño, soledad, frustración y desesperanza se agudizan y acrecientan bajo el pálido brillo de la luna y el trémulo y gélido refulgir de las estrellas...

El hallazgo del *Codex Buranus*¹⁹⁷ supuso para Carl Orff todo un inmenso panorama de sugerencias y posibilidades compositivas que emanaban directamente desde la impresionante belleza literaria que en estos escritos de la época central del Medioevo plasmaron diversos “*clerici vaganti*”. Este códice compendia una considerable cantidad de textos (de los que sólo se conservan unos 300 aproximadamente) para canciones amorosas, lúdicas, satíricas y también religiosas. En el códice se alterna la lengua vernácula germánica de aquella época con un latín coetáneo, muy distinto del clásico pero con suficiente flexibilidad para conferir una expresividad de altísimo nivel en muchos puntos de esta sorprendente obra literaria, hallada inesperadamente en la biblioteca de un antiguo monasterio de Baviera.

¹⁹⁷ Llamado así por el nombre de la ciudad alemana de Beuren, en cuyo monasterio benedictino se halló este sorprendente códice que actualmente se conserva en Munich. Este códice se remonta al año 1230 y procede probablemente de la Alemania Occidental. La interpretación de su música no ofrece garantía de verosimilitud puesto que se trazó con neumas sobre los que falta la distematía y el pautaado musical.

Los *Carmina* puede agruparse en cuatro órdenes:

- ❖ Poesías de tema moral o satírico.
- ❖ *Lieders* y danzas de amor.
- ❖ *Lieders* báquicos.
- ❖ Dramas espirituales.

La enorme vitalidad que generaban aquellos espectáculos de Sergei Diaghilev¹⁹⁸, con la base de sus eclécticas combinaciones de luz, de movimiento, de color y de sonido, no pudo menos que impactar fuertemente en la sensibilidad de Carl Orff sugiriendo y suscitando un especial campo de acción a su creatividad. Entre esto y el descubrimiento del *Codex Buranus* se suscitó en Carl Orff la primigenia idea generadora (substancial para toda posterior acción creativa) de su magnífica obra *Carmina Burana*¹⁹⁹, primera de aquel tríptico con que posteriormente fue asociada a otras dos obras de parecido corte, *Catulli Carmina* y *El triunfo de Afrodita* pero que distan mucho de la enorme genialidad que muestra dicha obra de *Carmina Burana* que, por sí sola proyectó universalmente el nombre de su creador, siendo una de las obras más representativas de la composición musical del siglo XX.

¹⁹⁸ La aparición de los ballets rusos de Sergei Diaghilev vino a revigorizar esta antigua forma y a manifestarla, desde sus peculiares contenidos estéticos, como una prodigiosa revelación artística de la primera mitad del siglo XX, por la perfecta compenetración que en ella se daba entre la música, la danza y la mímica.

¹⁹⁹ En esta obra pretende Carl Orff trascender la dimensión temporal para establecer estrechos nexos con aquella arcaica pero peculiar expresividad musical medieval, llegándola a sentir como algo propio y natural. De esta manera logra establecer un íntimo vínculo entre dos épocas tan distantes como el Medievo y la modernidad del siglo XX. Como resultado de este complejo y meditado trabajo compositivo se logra la admirable genialidad de una obra que responde simultáneamente a dos épocas tan diferentes y tan alejadas entre sí, de modo que produce, desde esta prodigiosa simbiosis de anacrónicos caracteres, la doble y asombrosa impresión:

- La de actualizar para la modernidad del siglo XX una polícroma y compleja visión estética del Medievo Central.
- La de pretender hacer entender cómo se hubieran resuelto musicalmente, desde su propio tiempo, los maravillosos textos literarios del *Codex Buranus*.

Este proverbial nexo por el que se hermanan épocas tan distantes hasta ofrecer el inaudito efecto de arcaísmo y modernidad, al propio tiempo y de manera simultánea, sólo es posible desde una poderosa mentalidad que ha adquirido una amplia cultura hasta el punto de que la visión de antañonas épocas le resultan de una relativa proximidad y hasta de amorosa familiaridad...

Dentro del peculiar pero coherente estilo personal cabe remarcar la casi absoluta ausencia del estilo contrapuntístico heterofónico. Sobre esto cabe admirar la íntima correspondencia que se establece con la época y el estilo del canto llano en la que sólo coexistían unos embrionarios intentos contrapuntísticos organales, bajo la elemental disposición de nota contra nota (de ahí el arcaico nombre de Contrapunto, o *Contra-punctum*) y que aquí hace corresponder genialmente Carl Orff con un acompañamiento homofónico, acórdico, absolutamente imperante.

Por último, cabe admirar en la obra dos puntos culminantes totalmente diferenciados por su carácter como por su distinto emplazamiento. Uno de ellos se aglutina sobre el esplendor sonoro sinfónico-coral de la expresión del *O Fortuna*, como síntesis de aquel mensaje de suerte dispar que los seres humanos encuentran en sus vidas... Otro punto culminante (que no se corresponde con igual esplendor sonoro sino más bien desde una intimista ambientación), de excepcional valor desde el aspecto expresivo amoroso (que es también otro centro polar de primera importancia) es el del *Dulcissime* por el que se manifiesta, desde la más bella, sutil y eufémica expresión poética, la amorosa unión de los amantes.

Carmina Burana se instaura en el más esplendente nivel de las producciones clásicas de la música, precisamente por la precisión de una acción compositiva que evalúa y calibra con todo rigor tanto la diversidad de sus contenidos para adecuarla sobre la más controlada proporción estructural, a la manera de la estética clásica helénica, que entendía la belleza y la expresión de los propios sentimientos regidos siempre desde el canon y la proporción.

[...] Y así, con el regocijo que tal suceso les causaba, venían todos dando muestras dél con agradable música y discretas y amorosas canciones, de las cuales cesaron cuando vieron a Galatea y a los demás que con ella estaban. [...]...para entretenerle rogó Tirsi a Timbrio que acabase el soneto que había comenzado a decir cuando de Silerio fue conocido; y, no escusándose Timbrio de hacerlo, al son de la flauta del celoso Orfinio, con estremada y suave voz, le cantó y acabó; que era éste:

Tan bien fundada tengo la esperanza
que, aunque más sople riguroso viento,
no podrá desdecir de su cimiento:
tal fe, tal fuerza y tal valor alcanza. [...]

No pudo Silerio dejar de hacer lo que su amigo le mandaba; y así, con el gusto de verse en tan felice estado, al son de la misma flauta de Orfinio cantó lo que se sigue:

Gracias al Cielo doy, pues he escapado
de los peligros deste mar incierto,
y al recogido favorable puerto,
tan sin saber por dónde, he ya llegado. (...)

Acabó Silerio y rogó a Nísida fuese servida de alegrar aquellos campos con su canto, la cual, mirando a su querido Timbrio, con los ojos le pidió licencia para cumplir lo que Silerio le pedía, y dándosela él ansimesmo con la vista, ella, sin más esperar, con mucho donaire y gracia, cesando el son de la flauta de Orfinio, al de la zampoña de Orompo, cantó este soneto:

Voy contra la opinión de aquel que jura
que jamás del amor llegó el contento;
a do llega el rigor de su tormento,
por más que al bien ayude la ventura. [...]

Admiradas quedaron Galatea y Florisa de la estremada voz de la hermosa Nísida, la cual, por parecerle que por entonces en cantar Timbrio y los de su parte habían tomado la mano, no quiso que su hermana quedase sin hacerlo; y así, sin importunarle mucho, con no menos gracia que Nísida, haciendo señal a Orfinio que su flauta tocase, al son della cantó desta manera:

Cual si estuviera en la arenosa Libia,
o en la apartada Citia, siempre helada,
tal vez del frío temor me vi asaltada,
y tal del fuego que jamás se entibia. [...]

No menos contentó a los pastores la voz y lo que cantó Blanca que todas las demás que habían oído. Y, ya que ellos querían dar muestras de que no toda la habilidad se encerraba en los cortesanos caballeros, y para esto, casi de un mesmo pensamiento movidos, Orompo, Crisio, Orfinio y Marsilo comenzaban a templar sus instrumentos. [...]

[...] Todos los pastores respondieron a una que les sería de gran gusto el oírle. Y luego Marsilio, con el deseo que tenía de escucharle, tocó su zampoña, al son de la cual Lauso comenzó a cantar de esta manera:

¡Con las rodillas en el suelo hincadas,
las manos en humilde modo puestas
y el corazón de un justo celo lleno,
te adoro, desdén sarcto, en quien cifradas

están las causas de las dulces fiestas
que gozo en tiempo sosegado y bueno! [...]

Derribas mi locura y das la mano
al ingenio, desdén, que se levante
y sacuda de sí el pesado sueño,
para que con mejor intento sano,
nuevas grandezas, nuevos loores cante
de otro, si le halla, agradescido dueño.

En la *Galatea* son muy constantes las referencias que Cervantes establece sobre la música. Y es que, efectivamente, al producirse tan reiteradas muestras de encendidos amores entre el grupo de aquellos enamorados jóvenes, la expresión poética siente la insuficiencia del recurso léxico y acusa la insoslayable necesidad de recurrir al concurso de la música. Cervantes entiende, en la *Galatea* más que en ningún otro contexto de sus *Obras Completas*, la necesidad de la recurrencia hacia la música, para intentar manifestar de alguna manera la intensa emotividad que embarga a aquellos jóvenes pastores, efusivamente enamorados. Mediante la simbiótica expresión de verso y el (virtual) sonido se acerca Cervantes a la expresión de las inefables emociones del más noble sentimiento humano cual es el apasionado amor que sienten los enamorados. La prodigalidad de Cervantes al mostrar los anhelos y las vicisitudes de los enamorados muestra siempre sobre el amor diversas facetas, enfoques distintos y situaciones especiales. De estas abigarradas efusiones de cariño se extractan las siguientes referencias:

- A. agradable música y discretas y amorosas canciones.
- B. Timbrio [...], al son de la flauta del celoso Orfenio, con extremada y suave voz, le cantó.
- C. cesando el son de la flauta de Orfenio, al de la zampoña de Orompo cantó este soneto.
- D. con no menos gracia que Nísida, haciendo señal a Orfenio que su flauta tocara, al son de ella cantó de esta manera.
- E. ellos querían dar muestras de que no toda la habilidad se encerraba en los cortesanos caballeros.
- F. el corazón de un justo celo lleno, te adoro, desdén santo, en quien cifradas están las causas de las dulces fiestas que gozo en tiempo sosegado y bueno.
- G. nuevas grandezas, nuevos loores cante.

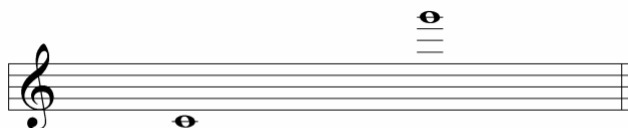
En este contexto destacamos los siguientes fragmentos y establecemos sobre ellos, respectivamente en cada caso, las correspondientes consideraciones:

A. “agradable música y discretas y amorosas canciones”. Esta expresión viene a indicar claramente que aunque las canciones de los enamorados vayan referidas al sentimiento sublime del amor, no siempre tienen que manifestarse inevitablemente (como generalmente ocurre...) de manera vehemente, apasionada y hasta dolorosamente desesperada...Éste es uno de aquellos esporádicos casos en que el carácter es relativamente apacible y tranquilo y, por ello mismo, son “discretas” las expresiones de las “amorosas canciones”. En todo caso es muy significativo aquí el hecho de que Cervantes recurra al término de la discreción, tan recurrente y de tal especial aprecio en él, en tanto que viene a significar comedimiento, sensatez, medida, finura y corrección...

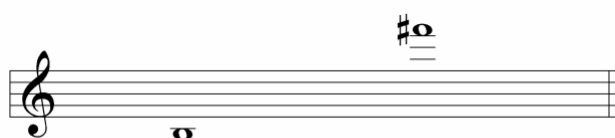
B. “Timbrio [...], al son de la flauta del celoso Orfenio, con extremada y suave voz, le cantó”. La expresión “extremada y suave voz” nos muestra, desde la conjunción de ambos términos, que se trata de una voz de especial calidad y, al propio tiempo, de notable y flexible ductilidad. Ya se ha indicado muy anteriormente, (en *QUIJOTE*, I-xi) la relación de los distintos tipos de voces. En la época cervantina de entre-siglos XVI–XVII no se tenía una clara conciencia sobre las peculiaridades que definen y caracterizan y diferencian cada tipo de voz. Desde la moderna clasificación quedan específicamente catalogados los distintos tipos de voz respecto a su extensión, volumen, timbre (o color), mordiente, espesor, *fiato*, *vibrato*, tipos de registro, etc., en orden a la multitud y complejidad de todos estos aspectos. Sobre esto cabe indicar que la extensión, aun siendo un factor primordial y esencial para la clasificación de la voz, no es sólo el único aspecto determinativo.

Atendiendo al criterio primario de la extensión, las voces femeninas se pueden clasificar en seis o siete grupos. Obviamente, (insistimos), el concepto más importante para una clasificación coherente es el de la extensión y altura de la voz, por lo que las voces femeninas se dividen en:

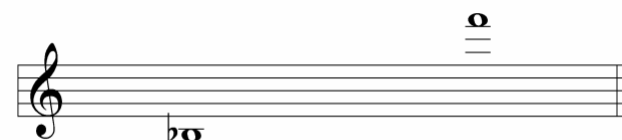
Sopranos ligeras, sobreagudas o
“coloraturas”



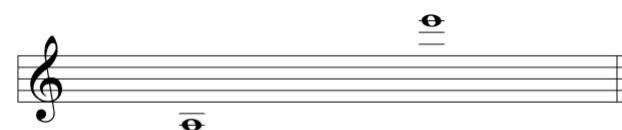
Sopranos lírico-ligeras



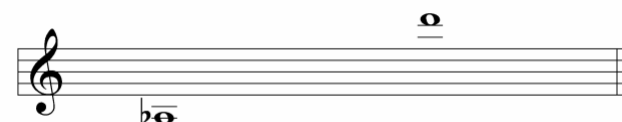
Sopranos líricas



Sopranos dramático-líricas



Sopranos dramáticas



Mezzosopranos y



Contraltos



Las voces masculinas presentan estos similares tipos aunque a la consabida octava inferior. Clasificación de las voces de hombre:

Tenores ligeros o sobreagudos



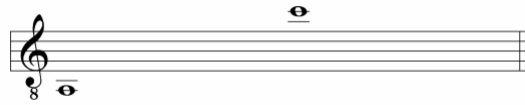
Tenores lírico-ligeros



Tenores líricos



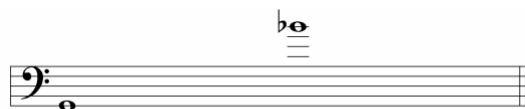
Tenores dramático-líricos



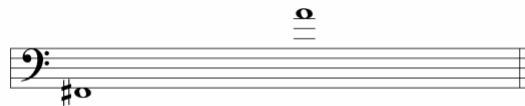
Tenores dramáticos



Barítonos ligeros



Barítonos normales



Bajos cantantes



Bajos profundos



C. “cesando el son de la flauta de Orfenio, al de la zampoña de Orompo cantó este soneto”. Con esta constante alternancia de personajes que asumen el canto y la reiterada variación del tipo de acompañamiento instrumental se nos muestra una directísima correlación precisamente con los parámetros internos estructurales que rigen en las óperas renacentistas de esta misma época. Precisamente la obra de Claudio Monteverdi²⁰⁰ aparece como un mosaico policromo de una enorme cantidad de arias y

²⁰⁰ Claudio Monteverdi es prácticamente un directo contemporáneo de Miguel de Cervantes. Nacido en Cremona en 1567 y muerto en Venecia en 1643, es, muy probablemente, uno de los máximos representantes del auténtico renacimiento musical que, obviamente, es muy posterior al renacimiento en su dimensión del arte literario. La constante referencia temática de Monteverdi sobre asuntos mitológicos e históricos de la época clásica grecorromana lo sitúan de lleno en las consabidas características argumentativas de la esencial estética renacentista.

recitativos que, en su mayor parte, se disponen sobre tenues y claros acompañamientos instrumentales, reducidos constantemente al clavecín.

D. “con no menos gracia que Nísida, haciendo señal a Orfelio que su flauta tocase, al son de ella cantó de esta manera”. Esta nueva alternancia de otra cantante a la que acompaña un instrumento distinto reafirma de lleno las consideraciones referidas en este punto anterior.

E. “ellos querían dar muestras de que no toda la habilidad se encerraba en los cortesanos caballeros”. Cabe aquí indicar que la intención de estos rústicos pero enamorados pastores no es precisamente la de emular “la habilidad de los cortesanos caballeros”. En todo caso pretenden reivindicar legítimamente un tipo de usos poético-musicales que habían surgido precisamente desde el ingenio natural de los aldeanos. Posteriormente (según se ha indicado ya anteriormente en *QUIJOTE*, II, Lxii y en *Galatea* I) fueron llevadas estas piezas musicales (establecidas sobre la simbiosis de poesía, canto con acompañamiento instrumental y danza) desde la aldea a los castillos y palacios donde asumieron un paulatino desarrollo.

F. “el corazón de un justo celo lleno, te adoro, desdén santo, en quien cifradas están las causas de las dulces fiestas que gozo en tiempo sosegado y bueno”. En estos versos, junto a expresiones plenas de coherencia y de lógica, e incluso de apacible encanto, se interpolan otras henchidas de tensión y con marcado carácter hiperbólico. Especialmente se detecta este carácter hiperbólico en la expresión “te adoro” y, sobre todo, en la subsiguiente, “desdén santo”.

Los conceptos de adorar y venerar suelen confundirse muy a menudo, de manera consuetudinaria, (incluso en ámbitos teológicos y clericales) cuando, en realidad, la adoración sólo se debe rendir a Dios mientras que la veneración se dispensa a todos los demás santos (incluida la Virgen María) y los ángeles. No obstante, dentro de los ámbitos líricos constantemente se recurre a estas desmesuradas expresiones para manifestar la alta estima, especialmente de la persona de la que se está enamorado. En otro sentido, el otro tipo de hipérbole, “desdén santo”, ya es de mucho mayor relieve y más complejo calado. En todo caso es de ardua y difícil comprensión para quien no ha estado intensamente enamorado... Viene a indicar que cuanto más difícil es la situación en la que se encuentra el enamorado, cuanto más tensa y dura es la porfía por lograr el

anhelado cariño de la mujer de quien, aunque altiva y desdeñosa, se está enamorado, tanto más se acrecienta el ardor, el desnudo y el estímulo. En estos casos, el denodado afán, aun dentro de un ámbito rayano ya en la desesperación, enardece el ánimo y lo enciende con llamaradas de rojo fulgor. Para el caso cabe considerar aquellos intensos versos de Miguel Hernández cuando indica: “Como el toro, me crezco en el castigo”.

G. “nuevas grandezas, nuevos loores cante”. Se muestra aquí el recurso, muy constante en los ámbitos poéticos, al acopiar la palabra cantar para expresar que se está declamando algo de notoria importancia... En todo caso, recurrir a la palabra “cantar” como equivalencia de “declamar” sugiere que, efectivamente, los contenidos poéticos de aquello que se está declamando merecería la atención de ser realzado al nivel musical...

[...] Y, estando en esto, oyeron el claro son de una bocina que a su diestra mano sonaba, y, volviendo los ojos a aquella parte vieron encima de un recuesto algo levantado dos ancianos pastores [...]

y, habiendo uno de los pastores tocando otra vez la bocina, todos tres se bajaron del recuesto y se encaminaron hacia otro que allí junto estaba, donde subidos, de nuevo tornaron a tocarla, a cuyo son de diferentes partes se comenzaron a mover muchos pastores, para venir a ver lo que Telesio quería, porque con aquella señal solía él convocar todos los pastores de aquella ribera cunado quería hacerles algún provechoso razonamiento [...]

[...] os ruego, pastores, que mañana, al romper del día, os halléis todos en el valle de los Cipreses, donde está el sepulcro de las honradas cenizas de Meliso, para que allí, con tristes cantos y piadosos sacrificios, procuremos alegerar la pena, si alguna padece, a aquella venturosa alma, que en tanta soledad nos ha dejado. [...]

[...] se quitó el zurrón del lado, y, sacando dél un pulido rabel, con grande atención y sosiego se le puso a templar²⁰¹, y, a cabo de poco espacio, con hastimada y concertada voz, comenzó a cantar, de manera que forzó a todos los que le habían visto a que se parasen a escucharle hasta el fin de su canto, que fue éste:

¡Dulce amor, ya me arrepiento
de mis pasadas porfías;
ya de hoy más confieso y siento
que fue sobre burlerías
levantando su cimientto;
ya el rebelde cuello erguido
humilde pongo y rendido
al yugo de tu obediencia;
ya conozco la potencia
de tu valor estendido!

Cabe considerar en este contexto unos aspectos que tienen el denominador común:

²⁰¹ Es bien evidente aquí el defecto del leísmo que, no obstante, pudo muy bien haber sido subsanado con la variante sintáctica siguiente: se puso a templarlo.

- A. Oyeron el claro son de una bocina.
- B. Con tristes cantos [...], procuremos aligerar la pena, [...], a aquella venturosa alma.
- C. Con lastimada voz, comenzó a cantar.

Todas estas expresiones coinciden en el mismo plano de la triste expresión poético-musical de intenso carácter luctuoso e incluso fúnebre:

A. “Oyeron el claro son de una bocina”. Precisamente esta referencia evoca directamente aquel diseño prominente, mayestático, de la trompeta en la marcha fúnebre por la muerte de Sigfrido, dispuesta por Wagner en la *Tetralogía* sobre *El anillo del Nibelungo*. Allí, la trompeta parece descender, mediante un intervalo de octava descendente, hasta el sepulcro para enseguida, mediante amplios saltos interválicos ascendentes, representar aquel alzarse el espectro del héroe hacia la luminosa y celeste eternidad. En otro sentido, también aparece magistralmente emplazada la función heráldica de la trompeta, entre los compases 91 a 101, del 2º Movimiento (*Marcha fúnebre*) en la 3ª Sinfonía (con el sobrenombre de “*Heroica*”) en Mib mayor, de Beethoven. Su carácter mayestático, indómito, parece anteceder en cuanto al carácter al aludido caso de la *Marcha fúnebre* de Sigfrido en la obra wagneriana. En Beethoven, remontándose desde el melancólico carácter que se muestra en la tonalidad de Do menor, con la transición al Do mayor parece representar la trompeta la proyección sobre la honrosa memoria del héroe hacia la transcendencia sublime de la eternidad...



Figura 3.9. Diseño mayestático de la trompeta. 3º Mvto. de la 3ª Sinfonía de Beethoven.

Ya nos hemos referido anteriormente (en *QUIJOTE*, II, Lxiv) a las indicaciones que el evangelista San Juan efectúa en el *Apocalipsis* (8, 2-7) cuando, con expresa indicación sobre la trompeta. Allí se acopia la referencia a este instrumento de manera directa, y no como mero recurso metafórico al indicarse lo siguiente, de este modo: “Y vi los siete ángeles que están en presencia de Dios, y les fueron dadas siete trompetas [...] se prepararon para tocarlas”.

B. “Con tristes cantos [...], procuremos aligerar la pena, [...], a aquella venturosa alma”. Estas expresiones sugieren automáticamente referirlos a la liturgia cristiana del *Oficio de difuntos*. Pero en este tipo de liturgia de carácter fúnebre existieron muy diversas variantes, según los distintos tipos de canto de cada uno de los ritos²⁰².

El *Officium de defunctorum*, organizado como forma propia en el *Réquiem*, se manifiesta primeramente en el rito gregoriano. Posteriormente recibe el tratamiento del contrapunto como composición coral (en la época de la Polifonía, especialmente en las obras de Palestrina; Victoria, Obrecht, Lassus, etc.). Después, consolidada ya su forma como composición sinfónico-coral, ha tenido un amplio seguimiento en muchos de los compositores de las distintas épocas.

C. “Con lastimada voz, comenzó a cantar”. No puede precisarse, tal cual se nos muestra esta expresión, cual prevalece esencialmente entre una de las dos siguientes posibilidades:

- Probablemente se refiere al tipo de triste expresividad que se adopta en concordancia y coherencia con el carácter del texto poético.
- También es posible, no obstante, que se refiera al dolorido y desconsolado estado de este personaje en el momento precedente de iniciarse el canto. En todo caso, esta segunda posibilidad es admisible desde un plano meramente literario. En el plano real y práctico del canto, desde luego, es bastante cuestionable ya que, en un estado psicológico de intensa tristeza, esta situación presenta directos efectos psicosomáticos por los que se afecta intensamente y hasta se inhibe la acción fónica de la voz, especialmente en la actividad sobresaliente que implica y requiere la espacial acción del canto.

GALATEA VI

Apenas habían los rayos del dorado Febo comenzado a despuntar por la más baja línea de nuestro horizonte, cuando el anciano y venerable Telesio hizo llegar a los oídos de todos los que en la aldea estaban el lastimero son de su bocina [...]

²⁰² El primitivo culto cristiano generó diversos ritos en sus cantos, según las correspondientes zonas geográficas (gregoriano, ambrosiano, galicano, norteafricano, bracanense e hispano, especialmente...) según las distintas regiones, para una misma celebración litúrgica de la *Fracción del Pan*, posteriormente llamada *Missa* en la más especial ceremonia de la devoción cristiana.

—Veis allí, gallardos pastores, discretas y hermosas pastoras; veis allí, digo, la triste sepultura donde reposan los honrados huesos del nombrado Meliso, honor y gloria de nuestras riberas. Comenzad, pues, a levantar al cielo los humildes corazones, y con puros afectos, abundantes lágrimas y profundos suspiros, entonad los santos himnos y devotas oraciones, y rogalde²⁰³ tenga por bien de acoger en su estrellado asiento la bendita alma del cuerpo que allí yace. [...]

En estas expresiones es todavía más patente la correlación que en ellas existe respecto al *Oficio de difuntos* que la liturgia católica establece y concretiza formalmente en la *Misa de Réquiem*.

Di - es me - i tran - si - é -
unt; co - gi - ta - ti - ó - nes me - æ dis - si -
pá - tae sunt: pu - tré - di - ni di - xi:
pa - ter me - us es, ma - ter me - a et so -
for me - a vér - mi - bus. & Li - be - ra me,
Dó - mi - ne, et po - ne me jux - ta
te. & Pa - tré - di - ni di - xi: pa - ter
me - us es, ma - ter me - a et so - for me - a vér -
mi - bus. & Libera.

Figura 3.10. Responsorio visigótico-mozárabe del Oficio de Difuntos.

²⁰³ No tenemos claro si es un descuido la indicación de “rogalde”, en vez de “rogadle”.

El *Oficio de difuntos* del rito visigótico-mozárabe se muestra con una extraordinaria expresividad, especialmente en el responsorio del que se incluye aquí una muestra. Con toda probabilidad, este responsorio pertenece al *Oficio de difuntos* de San Millán de la Cogolla y, también probablemente, parece que debe ser de una época no posterior al siglo IX... En todo caso deriva directamente de la escuela visigótico-mozárabe toledana y quizá fuera llevado allí como una copia de los códices primigeniamente existentes en la catedral de Toledo por canónigos y monjes que subieron hacia el norte²⁰⁴ de España huyendo de los excesos de los mahometanos e intolerancias califales. En zonas más al norte, ya en Valladolid, dentro de periodos de relativa tolerancia, construyeron los mozárabes interesantes muestras de arquitectura, como la de San Cebrián de Mazote:



Figura 3.11. Iglesia visigótico-mozárabe de San Cebrián de Mazote (Valladolid)

Salvo aquel fragmento final (“*mater mea et soror mea*” o sea, la última frase del responsorio) predomina absolutamente en la obra el estilo melismático. En todo caso se dan bellísimos muestras sobre el estilo silábico oportunamente alternados con los

²⁰⁴ El río Duero vino a constituir una delimitación natural, especie de significativa frontera entre los reductos de la España visigótico-mozárabe del norte y la amplia zona hispanoárabe del sur. Precisamente en esta zona norte se mantuvo el culto visigótico-mozárabe al socaire de este tipo de sencillos templos, como para el caso, éste que se inserta en la imagen, correspondiente a la iglesia de San Cebrián de Mazote (en la provincia de Valladolid).

predominantes melismas. Muchas de las posiciones silábicas se muestran especialmente en los inicios de las semifrases.

Incluso en la liturgia de difuntos del rito visigótico-mozárabe (mucho más que en la del rito romano-gregoriano) se notaba ya claramente aquel patente anhelo de expresividad. Con la propia secuencia del *Oficio de difuntos* del rito toledano, en el *Dies mei*, parece evocarse, aun manifestando el agridulce decurso de la vida, el sencillo goce de las almas pacíficas. Está magistralmente traducida aquí aquella evocación melancólica sobre las pretéritas vicisitudes²⁰⁵ experimentadas durante la vida hasta el punto de prevalecer la agridulce memoria de éstas sobre la esplendente esperanza de la vida celeste. Efectivamente, en la liturgia visigótico-mozárabe se da continuidad a un sentimiento en el que predomina, dentro desde la más sincera expresión humana, el dolor profundo por la triste partida, difícilmente consolada desde la consabida creencia y esperanza en la inmortalidad. Aun no siendo ésta la más representativa muestra del rito visigótico-mozárabe, sí que se manifiesta en esta singular composición una serie de relevantes aspectos en tanto que se trata de un *Oficio de difuntos*:

- ❖ Es más que probable que este responsorio pertenezca al mismo autor del responsorio antecedente (“*Ecce ego*”) puesto que se advierte en él la misma fuerte simbiosis o directa correlación de texto-música, de inteligentísima fusión. La humanística y sensible expresión del texto siempre encuentra una adecuada “traducción” musical mediante un oportuno trazo melódico y un coherente registro sonoro.
- ❖ La manera en que se entrevera el texto con la música produce una intensa admiración tras un somero análisis; pero, no obstante, el asombro es mucho mayor si dicho análisis se recrea con minucioso detenimiento.
- ❖ Nótese como ya desde el inicio, con el propio “*Dies mei*”, parece evocarse, aun manifestando el agridulce decurso de la vida, el sencillo goce de las almas pacíficas (especialmente significado con los melismas “*me+i*”) para iniciarse enseguida una tortuosa sinuosidad descendente con el “*transierunt*”.

²⁰⁵ Parece esto como una directa correspondencia de aquella exclamación que pronunciara en su época Santa Teresa de Jesús al expresar que: “La vida es como una mala noche en una mala posada”.

- ❖ “*Cogitaciones*” está magistralmente traducido desde un registro “grave–doloroso” que evoca, a su vez, las pretéritas vicisitudes del ser humano experimentadas durante la vida.
- ❖ Con “*Putredini*” se da continuidad a un sentimiento en el que predomina, dentro desde la más sincera expresión humana, el dolor profundo por la triste partida, difícilmente consolada desde la confiada creencia y la firme esperanza en la inmortalidad y la vida celeste.

Esta obra es bastante representativa, siendo una significativa muestra del rito visigótico-mozárabe. En esta composición se manifiesta un patético lirismo, dolorosamente sensual, de neta influencia orientalizante, que contrapone frente a la inminencia del eterno e inefable paraíso, la desconsolada despedida²⁰⁶ de todo lo entrañablemente humano.

En la mayoría de las composiciones sinfónico-corales de estos oficios fúnebres cristianos es muy notoria la generalizada adscripción hacia las tonalidades en el modo menor (Re menor, en los *Réquiem* de Mozart y de Fauré y, entre otros, el *Requiem* de Verdi, que se inicia sobre el tono de La menor, aunque enseguida modula al tono de La Mayor para mejor resaltar las palabras de “*et lux perpetua*”...). Es sorprendente este hecho de optar por una modalidad menor (de triste connotación) cuando el maravilloso *Réquiem* gregoriano se establece sobre la luminosa disposición del modo *tritus* plagal, directamente equivalente a los tonos mayores de nuestro sistema bimodal.

Otra cosa es ya el carácter específico de cada una de estas diferenciadas composiciones pues, mientras que unas (por ejemplo, en Dvorak, Saint-Saëns, Perosi, Fauré...) se adecuan perfectamente para la propia acción de la *Misa de Réquiem* (dentro del *Officium defunctorum*, otras parecen haber sido compuestas (por ejemplo, , las de Gounod, Berlioz, Bruckner y la de Verdi) para el exclusivo destino de la sala de

²⁰⁶ Abundando en estas consideraciones analógicas se pueden también correlacionar con aquellas expresiones de Nietzsche cuando (en su obra: *El nacimiento de la tragedia*, pág. 248) indica lo siguiente:

La náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear, ya se trate de un crear santificador, ya de un crear artístico.

Cabe también extender esta analogía sobre otra expresión del propio Nietzsche cuando (en la pág. 31 de la ob. cit.) expresa que:

Sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo.

En ambas expresiones se muestra, de manera paradigmática y sintética, la esencia del pensamiento de Nietzsche respecto a la necesidad del arte como bálsamo y lenitivo del dolor que se experimenta el ser humano durante su existencia.

conciertos. En todo caso habría que especificar algunos aspectos, entre todos estos casos, sobre los *Réquiem*, de Mozart, Berlioz y Brahms:

1. El *Réquiem* de Mozart (sin duda alguna, el que más se dispone en las programaciones concertísticas) por sus solventes características, es polivalente y por tanto, plenamente válido para el oficio litúrgico. No obstante, existen sobre él dos crasas confusiones que, en todo caso, están excesivamente generalizadas:

- a) La menos razonada es aquella que estima que su función es exclusivamente la del concierto, precisamente por ser el *Réquiem* que se programa con mayor asiduidad.
- b) Otra razón (que, en todo caso, está un poco más fundamentada que la anterior) es aquella por la que no se lo considera con suficiente aptitud para la liturgia debido al propio carácter de algunos momentos de la obra (por ejemplo, la esplendente fuga que abre y cierra la obra confiriéndole, por ende, ese formidable aspecto de dimensión tripartita). Contra esto que habría que contraargumentar que la obra, aun siendo un *Réquiem* (como muy bien se testimonia desde diversos episodios de intensa y severa dramaticidad) refleja de manera ineludible (y, aun diríamos, afortunadamente...) el extrovertido (que no irrespetuoso) carácter jovial y optimista de Mozart (aun en aquella etapa de la inadvertida inminencia de su muerte...).

2. Un caso muy singular es el *Réquiem* de Berlioz²⁰⁷ que su mismo autor prefería denominar como “*Misa de los Difuntos*”. En todo caso cabe considerar que ni el tétrico y lúgubre carácter de muchos de sus contextos ni tampoco la exagerada y voluminosa disposición coral y organológica (correspondientes con una extraordinaria duración de la obra) la excluyen, en función de sus propios contenidos, de un polivalente destino: tanto para el concierto como para el oficio litúrgico.

3. Un tercer caso, también muy especial, es el *Réquiem* de Brahms (obra titulada por el mismo autor como *German Requiem*) que, verdaderamente, es sólo apta para el concierto puesto que su contenido literario nada tiene que ver con el texto propio litúrgico del *Officium defunctorum*.

²⁰⁷ Que cumple todas las partes del propio de la *Misa de Réquiem* y es, al menos desde este aspecto, absolutamente válida para la acción litúrgica.

En el *Réquiem* de Verdi se ha argumentado reiteradamente sobre su marcado carácter operístico, no faltando cierta dosis de razón a quienes así opinan, si se entiende por carácter operístico aquella espontánea extroversión y aquella flexibilidad, libertad y ampulosa lírica que, efectivamente, se manifiesta en muchos momentos de esta obra (especialmente en las partes del cuarteto solista).

Frente a este argumento, ciertamente válido (aunque únicamente para esos fragmentos a solo y aquellos otros en que reaparece algunas veces el *Dies irae*, fuera de su normal decursividad litúrgica) la obra traduce fielmente (como en su caso, el *Requiem* de Mozart) la especial e idiosincrática personalidad del autor que, en todo caso se manifiesta, según su propio y convencido credo estético, con absoluta sinceridad.

Justamente en este período de esplendorosa madurez creativa se compone²⁰⁸ esta grandiosa obra que por su amplia dimensión formal, el equilibrio de sus sólidas estructuras y la majestuosa complexión del conjunto de sus elementos integrantes (solistas líricos, gran coro y amplia orquesta sinfónica) parece la directa analogía de una magnificente y gran catedral, precisamente de la esplendente catedral de Milán, marco testimonial de la interpretación de muchas de sus obras y solemne recinto para el adiós definitivo de una de las figuras más preclaras de la humanidad, tanto como artista creador y como persona dotada de los más nobles sentimientos.

Encuadrado este *Réquiem* entre tan magnificentes producciones operísticas, no puede menos que tener respecto a ellas un cierto parecido en el tratamiento lírico de las voces, lo cual no puede considerarse peyorativamente puesto que precisamente ese tratamiento lírico contribuye a conferir (especialmente a las voces solistas) aquella dúctil flexibilidad y aquella poética expresividad tan gratas y, al propio tiempo, tan adecuadas para traducir la profunda dramaticidad del texto. Muy cierto es, de otra parte, que para la especificidad del culto es sin duda excesivamente colorista y ampulosa en muchos de sus episodios; pero precisamente sobre esto no queda nada claro qué tipo de directriz pretendía primar Verdi desde su acción compositiva: la del culto litúrgico o la de su paralela dimensión concertística.

De todos modos el que además de su pleno interés concertístico pueda también cumplimentar (desde una meridiana idoneidad) la función litúrgica es cuestión

²⁰⁸ La obra se compone (en el año 1874) en la época de plena madurez creativa de Verdi, poco después de las grandiosas óperas *Don Carlo* (1867) y de *Aida* (1871) y antecediendo al *Simon Boccanegra*, *Otello* y *Falstaff*.

meramente subjetiva pues, en esta misma línea de escrupulosa reticencia, también se pueden presentar objeciones a los diversos *Réquiem* de otros autores, al menos en alguno de sus episodios (por ejemplo, sobre la maravillosa fuga que se presenta al inicio y la final del *Réquiem* de Mozart, que podría parecer un tanto irreverente a quien no conozca la esencia estética y el peculiar carácter del genio salzburgués que se manifiesta en la mayoría de sus obras).

Aun dentro del tratamiento libérrimo que en algunos casos muestra (especialmente en la *Secuencia*, con sucesiva interpolación reiterativa de ciertos versículos) la obra se adecua plena e íntimamente al carácter contrastante de las diversas partes del oficio propio de la *Misa de Réquiem*.

Otra cosa muy distinta es el peculiar estilo que Verdi confiere a la obra, tanto desde su marcada peculiaridad operística (que quizá no intentó en absoluto eludir en la composición de esta obra religiosa) como por toda una interesante cantidad de enormes contrastes de todo tipo que se muestran entre sus diversas secciones.

El conjunto de los contrastes es muy importante dentro de los recursos compositivos de Verdi, con especial incidencia sobre el plano estilístico. Sobre tal aspecto es muy interesante aquel contraste entre los diversos grupos instrumentales sobre los que se buscan diversas coloraciones de timbres y de efectos, bien desde su alternancia, por el sintético aislamiento de alguno de ellos (caso de los violoncellos al principio del *Ofertorio*) por el grupo solístico “*a capella*”, o bien por el aludido efecto sobrecogedor de aquel silencio que se procura precisamente desde el *tutti*, que afecta tanto a los solistas, al coro y a la orquesta y que parece traducir aquel pasaje del *Apocalipsis* de San Juan²⁰⁹ por el que se narra unas visiones proféticas de exultante carácter.

Retornamos seguidamente al contexto correspondiente de *La Galatea* que atañe a aspectos escatológicos.

[...] comenzó a rodear la pira y a echar en todos los ardientes fuegos alguna cantidad de sacro y oloroso incienso, diciendo cada vez que lo esparcía alguna breve y devota oración, a rogar por el alma de Meliso encaminada, al fin de la cual levantada la tremante voz, y todos los circunstantes, con triste y piadoso acento, respondían; “Amén, amén”, tres veces, a cuyo lamentable sonido, resonaban los cercanos collados y apartados valles [...]

²⁰⁹ Después de esto, miré; y apareció una muchedumbre inmensa que nadie podría contar, de toda nación, tribus y pueblos de la tierra [...] vestidos de túnicas blancas, y con palmas en la mano. (*Apocalipsis*. 7, 9.).

Es bien patente el hecho por el que Cervantes, desde una tendencia abiertamente renacentista, establece en la *Galatea* una directa conexión con el espíritu estético de la Grecia clásica. Pero el hecho es que no puede (ni pretende) evadirse del entorno de una cultura cristiana, de raigambre marcadamente católica, y por ello mismo, sus ambientes y acciones aparecen con las características de su época pero con notoria vocación helénica. De hecho, se da como una especie de metamorfosis únicamente entre lo mítico y lo teológico; por lo demás, los contenidos humanísticos, estéticos de la *Galatea*, se nos muestran no ya como una derivación sino, más bien, como un directo enlace respecto a aquella temática helénica. Esto es también directamente analógico a aquellas escenas de los pintores de esta misma época que presentan evocaciones mitológicas pero con ropajes, costumbres y usos típicos del siglo XVI.

En otro sentido cabe indicar que desde el Concilio Vaticano II se simplificó extraordinariamente el *Oficio de Difuntos*, no tanto en el *Propio* de la *Misa de Requiem* (que continuó teniendo exactamente los mismos contenidos) sino, sobre todo, en los prolegómenos y las ceremonias epilogales de las exequias. Anteriormente tenía lugar el montaje del catafalco al entorno del cual la jerarquía eclesial oficiante, dando reiteradas vueltas sobre el mismo, cantaba o rezaba²¹⁰ las oraciones establecidas mientras incensaba profusamente aquel monumento fúnebre.

Se alude aquí también al fenómeno de la resonancia. Cabe explicar la decisiva importancia del recinto en cuanto a su peculiaridad acústica. Sobre esto se distingue la reverberación del eco que en cada caso muestra aspectos diferentes y peculiares. La reverberación precisa, para producirse, un mínimo de siete metros entre las paredes del recinto y el cuerpo emisor del sonido. Paulatina y progresivamente respecto a cuando se rebasa esa distancia, comienza a notarse tenuemente el fenómeno del eco. Éste fenómeno es tanto más acusado cuando más alejado está el obstáculo contra el que choca la expansión del sonido. Por ello mismo, en nuestras excursiones por los montes,

²¹⁰ Entre tantas y tan acertadas consideraciones emanadas de las sesiones del Concilio Vaticano II cabe citar la supresión de aquella enorme gama de diferenciadas categorías que, según el relativo estamento socio-económico del finado, se aplicaba en las correspondientes honras fúnebres inherentes al *Oficio de difuntos*. Personalmente conocí con detalle todo aquello, precisamente por mi etapa de monaguillo en la Iglesia Arciprestal de mi pueblo de Nules (Castellón) en que, entre los 7 a los 11 años, formaba parte del minúsculo grupito de monaguillos (sólo cuatro o cinco que teníamos buena voz, de entre los 9 ó 10 de la totalidad). Había cuatro categorías que, de mayor a menor, se distinguían de esta manera en el modo de aplicación de la *Misa de Requiem*: Pontifical, Primera, Segunda y Tercera. En las categorías de Pontifical y de Primera, la Misa era enteramente cantada, las vestiduras de los celebrantes eran de mayor lujo, se disponían candelabros de plata con cirios de gran tamaño, el catafalco era del máximo lujo, etc. En la de Segunda categoría se cantaba sólo sucintos fragmentos de la *Misa de Requiem* gregoriana; y ya, en la de Tercera Categoría, el oficio de la Misa era enteramente rezado, sin ningún tipo de canto.

hemos constatado reiteradamente la sorprendente y agradable experiencia por la que, entre nuestro canto o la exclamación altisonante y la respectiva reproducción exacta del mismo por el fenómeno acústico del eco, pueden transcurrir incluso varios segundos...

El hecho de la resonancia es un factor que debe tener muy en cuenta el músico ya que no concluye su acción previsor con la emisión del sonido sino que, en todo caso, debe prever y considerar el resultado fenomenológico del mismo según el tipo de receptáculo. En principio cabe indicar que, en la mayoría de los casos, tanto la orquesta como el director descubren (con desagradable sorpresa) que su minucioso trabajo concertatorio y las calculadas previsiones físico-acústicas que sobre él se habían establecido en los ensayos no se adaptan muchas veces a la peculiar acústica de determinados auditorios. En estos casos se encuentran ante la imperiosa necesidad de efectuar las pertinentes variantes no ya sólo sobre determinados grados del *tempo* de los diversos movimientos sino que incluso se encuentran ante la obligación de adecuar y atemperar en diversos contextos el volumen sonoro, en uno u otro sentido.

Todo esto es el triste resultado de que en el diseño y la construcción de los teatros y auditorios se delezne en muchos casos el consejo²¹¹ de un selecto grupo de compositores, directores e incluso relevantes figuras de la interpretación (instrumental y lírica).

Por otra parte también hay que considerar la supina ignorancia de ciertas personas con una fuerte capacidad de decisión en el ámbito de las decisiones socio-culturales del ámbito político, aunque con un bagaje cultural escaso en demasiadas ocasiones (comprensible..., puesto que en muchos casos se accede al cargo basándose principalmente en el visto bueno de la clase política).

En el caso de existir un mayor compromiso por la formación cultural y humanística tal de vez se llegaría a la conclusión de que la forma rectangular de la mayoría de los teatros erigidos en los siglos XVIII y XIX no son sino la directa herencia (constantemente reiterada desde el Renacimiento) de aquellos reducidos teatros que, en muchos casos no eran más que la decorosa adecuación de unas amplias corralas²¹² tardomedievales:

²¹¹ Lo mismo ocurre con la construcción de ciertos inmuebles destinados a ser sedes de conservatorios superiores. La imprevisión y la ligereza también campan por sus amplios y desabridos fueros. El resultado de todo ello es un conjunto de desatinos e incoherencias de todo tipo que después se lamentan durante sucesivas décadas...

²¹² Similares a la que aún se conserva en la histórica y monumental ciudad manchega de Almagro (directa rival durante mucho tiempo de la propia Ciudad Real para ostentar la capitalidad de aquella



Figura 3.12. Corral de comedias de almagro (Ciudad Real).

Como se heredaba esa forma rectangular, con ella misma se continuaba desde una automática herencia, (más bien, irreflexiva inercia), sin pararse a pensar en el por qué de esa forma de construcción y el auténtico sentido de su forma que, desde luego, es poco conveniente para una coherente acústica.

Por otra parte, hay que considerar también que (quizá por directo efecto de aquellas largas audiciones en las que se programaban varias sinfonías o varias obras del teatro lírico para una misma función) comenzó a primar la comodidad del auditorio²¹³ para los asistentes más que la calidad acústica para la acción de los artistas actuantes.

Sólo en los recientes tiempos de fines del siglo XX y principios del XXI se ha atendido a establecer unas formas curvadas en las partes laterales de las salas de concierto; pero, no obstante, persiste aún una marcada resistencia para readoptar

provincia que, desde luego, se hubiera denominado “Almagro” de haber tenido éxito su firme candidatura a la capitalidad provincial).

²¹³ No era esto así en la antigüedad de la Grecia clásica en la que primaba, más que el confort hedonista de los espectadores, el vivo interés por la calidad del sonido y, por ello mismo, se propiciaba y primaba el medio más adecuado para la oportuna propagación. Eran aquellos otros tiempos en que se atendía a otra ordenación coherente de la escala de valores en la que, desde luego, se primaba lo noble y lo ideal, rente a la comodidad y el confort hedonista.

Precisamente el esplendente teatro del Albert Hall de Londres (frente al amplísimo recinto natural de Hyde Park) se dispuso directamente a imitación de aquellos teatros helénicos; más aún, este teatro londinense se aproxima a su forma enteramente cíclica.

aquellas magníficas formas teatrales de la antigüedad clásica que tan buen resultado acústico²¹⁴ propiciaban desde un trazado curvado

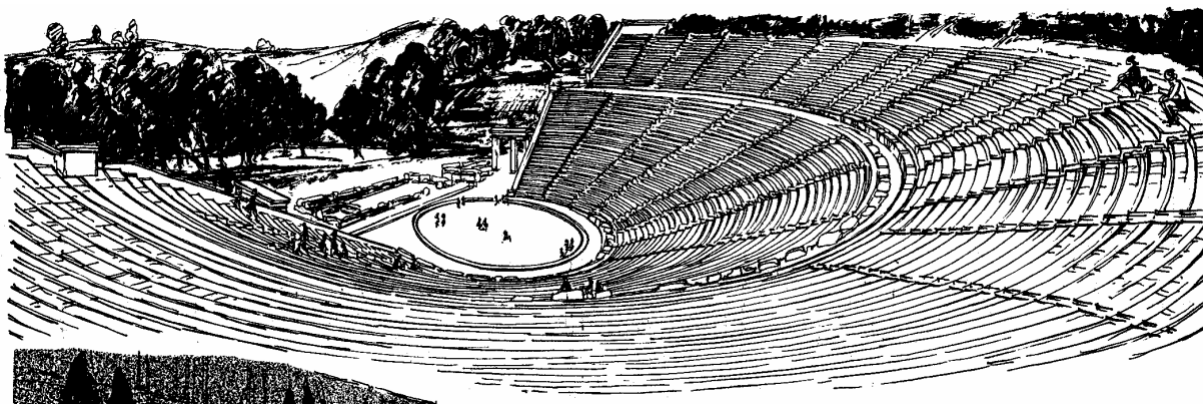


Figura 3.13. Teatro griego de Epidauro.

El diseño de aquellos teatros clásicos se trazaba y disponía en forma de hemicíclo, precisamente la más adecuada para la recepción del sonido y su reproducción reverberatoria, justamente porque se conocía (y, sobre todo, se aplicaba) la directa analogía de la forma circular²¹⁵ respecto a la manera en que se expande la onda sonora.

Todo esto no bastaba aun a los griegos puesto que idearon un ingenioso sistema de tinajas acústicas de cerámica que los antiguos arquitectos helenos colocaban en los teatros, (dispuestas según se muestra en el siguiente gráfico); todas ellas se seleccionaban y distribuían en los distintos puntos del hemicíclo de manera que no sólo se intensificaba la voz de los cantantes y el sonido de los instrumentistas sino que incluso favorecían además las cualidades tímbricas del sonido:

²¹⁴ En la admirable cultura griega se efectuaba un profundo estudio acústico del entorno como previo paso a la construcción del teatro, tanto desde la elección del oportuno emplazamiento (generalmente sobre la ladera norte de una colina) pasando por su diseño (que rebasaba la dimensión del hemicíclo) hasta la adecuada colocación de unos recipientes cóncavos que cada espectador disponía debajo de su asiento para optimizar la resonancia.

Se puede comprobar en varios teatros griegos el excepcional efecto acústico; no obstante, es en el teatro de Epidauro (con un amplio y sorprendente aforo para más de 12.000 espectadores), donde la acústica alcanza una maravillosa dimensión (rayana en lo increíble para el que no haya tenido tan formidable experiencia), puesto que, desde las gradas más altas de este teatro se puede escuchar, con nítida claridad, tanto el ruido de la caída de una diminuta moneda como el rasgado de un delicado papel de fumar que se suele efectuar como prueba sobre el escenario.

²¹⁵ Tras las observaciones efectuadas por Pitágoras sobre el monocordio pasaron a extender sus conceptos de geometría teórica a otros campos y magnitudes. Toda una compleja relación de intervalos sonoros se llegó a correlacionar con distintos efectos acústicos que se aplicaban, efectivamente, sobre la práctica en muy diversos aspectos.

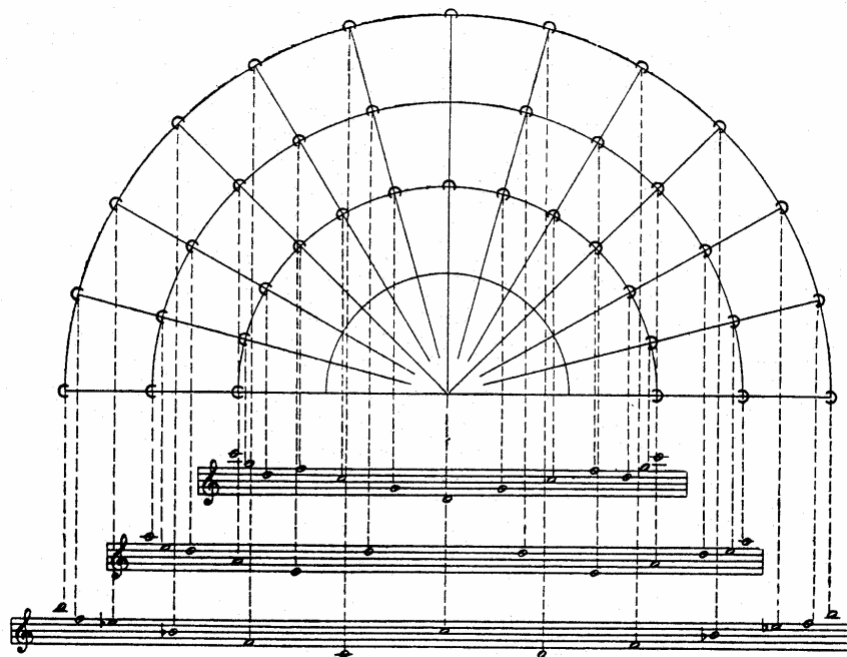


Figura 3.14. Gráfico de disposición tinajas en templo griego

La colorista escuela de Venecia propuso la disposición *policoral* aprovechando así las maravillosas condiciones acústicas que ofrece la Catedral de San Marcos desde el magnífico y proporcionado espacio de su arquitectura. Ciertamente, este “proporcionado espacio” construido en la Catedral de San Marcos produce un admirable efecto de reverberación sonora muy estimable, arrojando así la interpretación musical, sin alargarla a aquel contraproducente eco que se manifiesta en muchas catedrales por efecto de su gran altura o su enorme longitud.

Es apremiante la necesidad de que se inviertan los términos y se prime sobre todo la calidad sonora de los teatros. La solución estriba, como siempre, en el problema de una educación estética seria y equilibrada y, por la parte política, en la racional decisión de apoyarse para estos casos en un equipo versátil de personas capacitadas que establezcan un contraste de criterios con el arquitecto para llegar a la mejor solución.

Siempre basándonos en las sabias referencias de la antigüedad clásica, creemos que se debería readoptar un modelo que incluso rebasara el trazado hemicíclico de los teatros griegos, disponiéndolo a imitación del citado Albert Hall de Londres.



Figura 3.15. Teatro londinense del Albert Hall.

[...] y así, les ruego cua[n] encarecidamente puedo, correspondan a esta deuda supliendo y cantando ellos, con más reposada y sonora voz, lo que yo he faltado llorando con la trabajosa mía.

No dijo más Telesio, ni aun fuera menester decirlo para que los pastores se moviesen a hacer lo que se les rogaba; porque luego, sin replicar cosa alguna, Tirsi sacó un rabel e hizo señal a Damón que lo mismo hiciese, a quie n acompañaron luego Elicio y Lauso y todos los pastores que allí instrumentos tenían, y a poco espacio formaron una tan triste y agradable música que, aunque regalaba los oídos, movía los corazones a dar señales de tristeza con lágrimas que los ojos derramaban. Juntábase a esto la dulce armonía de los pintados y muchos pajarillos que por los aires cruzaban, y algunos sollozos que las pastoras, ya tiernas y movidas con el razonamiento de Telesio y con lo que los pastores hacían, de cuando en cuando, de sus hermosos pechos arrancaban; y era de suerte que, concordándose el son de la triste música y el de la alegre armonía de los jilguerillos, calandrias y ruiseñores, y el amargo de los profundos gemidos, formaba todo junto a un extraño y lastimoso concento, que no hay lengua que encarecerlo pueda. De allí [a] poco espacio, cesando los demás instrumentos, solos los cuatro de Tirsi, Damón, Elicio y de Lauso se escucharon, los cuales, llegándose al sepulcro de Meliso, a los cuatro lados del sepulcro, señal por donde todos los presentes entendieron que alguna cosa cantar querían; y así, les prestaron un maravilloso y sosegado silencio; y luego el famoso Tirsi, con levantada, triste y sonora voz, ayudándole Elicio, Damón y Lauso, desta manera comenzó a cantar:

Tal cual es la ocasión de nuestro llanto,
no solo nuestro, mas de todo el suelo,
pastores, entonad el triste canto. [...]

Mientras que a las grandezas me levanto
de cantar sus hazañas, como pienso,
pastores, entonad el triste canto. [...]

Viose el sacro virgíneo hermoso coro
de aquellas moradoras del Parnaso

romper llorando sus cabellos de oro. [...]

No de olorosas, variadas flores
adornaron sus frentes, ni cantaron
con voz suave algún canto de amores.

De funesto ciprés se coronaron,
y en triste repetido amargo llanto
lamentables canciones entonaron.

Y así, pues hoy el áspero quebranto
y la memoria amarga se renueva,
pastores, entonad el triste canto. [...]

El firme pecho, el ánimo constante
qu' en las adversidades siempre tuvo
este pastor por mil lenguas se cante. [...]

Repítanse los versos que ha cantado,
queden en la memoria de las gentes
por muestras de su ingenio levantado. [...]

donde por más de una inmortal garganta
se despide la voz, que gloria suena,
gloria repite, dulce gloria canta. [...]

Lleguen do llega el duro sentimiento
las lágrimas vertidas y suspiros,
con quien se aumenta el presuroso viento. [...]

Mas, pues Febo se ausenta, y descolora
la tierra, que se cubre en negro manto,
hasta que venga la esperada aurora,
pastores, cesad ya del triste canto.

Cervantes desparrama aquí el tarro de sus mejores esencias y, por ello mismo, establece esa directa conexión entre poesía y música. Bien puede decirse que es éste un punto ígneo, culminante, no ya de la *Galatea* sino incluso de toda su obra en cuanto a la correspondiente referencia sobre la íntima correlación literario-musical. Extractamos aquí las siguientes expresiones:

- A. cantando ellos, con más reposada y sonora voz, lo que yo he faltado llorando con la trabajosa mía.
- B. Tirsi sacó un rabel e hizo señal a Damon que lo mismo hiciese, a quien acompañaron luego Elicio y Lauso y todos los pastores que allí instrumentos tenían. [...] formaron una tan triste y agradable música, que, aunque regalaba los oídos, movía los corazones a dar señales de tristeza con lágrimas que los ojos derramaban.

- C. Juntábase a esto la dulce armonía de los pintados y muchos pajarillos que por los aires cruzaban y algunos sollozos que las pastoras. [...] concordándose el son de la triste música y el de la alegre armonía de los jilguerillos, calandrias y ruiseñores y el amargo de los profundos gemidos
- D. les prestaron un maravilloso y sosegado silencio
- E. el famoso Tirsi, con levantada, triste y sonora voz, ayudándole Elicio, Damon y Lauso, de esta manera comenzó a cantar
- F. lamentables canciones entonaron.

Generalmente el drama propicia en la música un mayor calado para la intensa expresividad. Los sentimientos de tristeza y de dolor, cuanto más acerbos son, tanto más impelen en su patetismo a una mayor profundidad en su expresión poética y musical. Precisamente el teatro musical distingue el drama de la tragedia en cuanto que el drama suele enmarcarse, casi con exclusividad, en la zarzuela y formas análogas menores. En cambio, la ópera se identifica íntimamente con aquellos asuntos que desembocan, especialmente hacia su final, en distintos tipos de tragedia, muy a la manera del teatro griego de la época clásica. Por ello indica²¹⁶ claramente Aristóteles:

Es preciso, pues, que la trama bien construida sea simple, y no compleja como afirman algunos, y que el paso no sea de la desdicha a la felicidad, sino, al contrario, de la felicidad a la desdicha, y ello no como resultado de alguna perversión, sino a causa de un gran error.

Conviene diferenciar aquí dos substanciales aspectos puesto que, desde esta traducción, estas indicaciones aristotélicas, sin atender a las sutiles y necesarias consideraciones, pueden ocasionar una problemática intelección:

- La indicación “no como resultado de alguna perversión” cabe atribuirle, con bastante probabilidad (y de manera muy distinta a lo que apriorísticamente cabría entender...) a una desviación del auténtico sentido argumental respecto a los cánones estéticos por los que debe conducirse la tragedia por parte del autor.
- La expresión “a causa de un gran error²¹⁷” se refiere, en cambio, a aquel tipo de pernicioso actitud moral (soberbia, envidia, etc.) que desatendiendo una

²¹⁶ *Poética*, ob. cit., pág. 261.

²¹⁷ Obviamente, “la causa de un gran error” puede también advenir (y provocar con ello el drama o la tragedia) por parte de uno de los dos amantes en el caso de que uno de ellos no haya sabido estar a la altura de la noble e intensa exigencia que demanda el hecho de estar enamorado.

conducta ética, causa a su entorno todo tipo de dolorosos problemas, especialmente en el orden emotivo y sentimental de los amantes, abocando los acontecimientos a un final dramático o trágico.

- En cualquier caso, en la médula de todo ello subyace el eterno problema de la lucha titánica entre el bien y el mal. Y esto se manifiesta con especial virulencia cuando la incomprensión, la soberbia, la envidia u otros vicios no soportan el más noble sentimiento humano que se manifiesta con la sincera y noble pasión de los amantes.

En todo caso, también la música puramente instrumental, específicamente sinfónica, halla en la motivación de aspectos tristes, melancólicos o luctuosos, su más intensa recurrencia para la manifestar la intensa y patética expresividad. Pero es precisamente en el ámbito de la expresión del dolor donde mejor se concilia y asocia la poesía con la música.

En el ámbito de la tensa y dolorosa expresividad tanto más necesaria parece ser la íntima fusión, hasta la simbiosis absoluta, entre la poesía y la música. Ambas parecen necesitarse mutuamente para, entre las dos, íntimamente abrazadas, poder exteriorizar con mayor objetividad el dolor que anega el alma. La exteriorización del dolor por medio de la fusión de poesía-música parece el único recurso, el único lenitivo posible que aromatiza el alma haciéndola flotar sobre el proceloso y negro mar de la desesperación... Sólo esa fusión de poesía-música parece el único consuelo, el impar y singular remedio para no sucumbir en la lóbrega y tenebrosa noche del horror...En ella se correlaciona de manera simbiótica el binomio de dolor-belleza; pero es obvio que, además, la fusión de ambos conceptos encuentra una más equilibrada correlación ampliada al complejo tríptico de amor-dolor-belleza. Cervantes intuye magistralmente todos estos aspectos y los manifiesta abiertamente mediante las reacciones psicológicas de su personajes.

Por todo ello es pertinente desarrollar todos los siguientes aspectos:

A. “cantando ellos, con más reposada y sonora voz, lo que yo he faltado llorando con la trabajosa mía”. Se muestra aquí claramente la diferencia entre el hecho de que asuma directamente el canto la misma persona que protagoniza el dolor y el hecho de que la dolorosa expresión poético-musical la acometa otra persona más capacitada y, por así decirlo, ajena a aquella situación patética. Ésta, en todo caso, actúa como “por

delegación”. Se constata aquí claramente la acción del intérprete cuyas dotes musicales y capacidad dramática le permiten comprender, asumir y expresar el dolor ajeno. Vemos en ello un atisbo de aquel tipo de interpretación profesionalizada que, en todo caso, garantiza una coherente y decorosa expresividad poético-musical al tiempo que, al no ser parte directa del drama real, puede eximirse del dolor real y auténtico. El problema, en todo caso, estriba en que su capacidad interpretativa pueda alzarse a un grado de verosimilitud patética, es decir, que pueda llegar a producir en el auditorio idéntica emoción a aquella que se manifestaría en el caso de ser el propio protagonista del dolor el que asumiera también su inherente manifestación estética.

B. “Tirsi sacó un rabel e hizo señal a Damon que lo mismo hiciese, a quien acompañaron luego Elicio y Lauso y todos los pastores que allí instrumentos tenían [...] formaron una tan triste y agradable música, que, aunque regalaba los oídos, movía los corazones a dar señales de tristeza con lágrimas que los ojos derramaban”.

Parece deducirse aquí una especie de rudimentaria disposición sinfónico-coral, incluso con alternancia de solistas líricos e instrumentales. Todo ello muestra la imagen del elemental y precario teatro musical renacentista que se ha iniciado pocas décadas antes en Italia y que paulatinamente se desarrolla y extiende por toda Europa.

En las últimas décadas del siglo XVI aparecen en Florencia los primeros indicios de la futura pero ya inminente ópera. Allí, la camerata del Conde di Bardi se inspira directamente en el helenismo y, más concretamente, en la estética de Platón, por lo que, efectivamente, aquel entusiasta grupo se autodenominó *Accademia*. Este selecto grupo cultivaba todas las artes pero especialmente la música, con predilección por la antigua y también la acrisolada polifonía en la última época. Se sintió la necesidad de resucitar la antigua tragedia griega oponiendo a la polifonía entonces imperante, la monodia acompañada con instrumentos.

En aquella época acababan de ser descubiertos tres himnos de la antigua Grecia y, aunque su notación resultó absolutamente enigmática para todos, se prepararon con el mayor entusiasmo las primeras representaciones sobre la *Divina Comedia* de Dante y las bíblicas *Lamentaciones* de Jeremías.

A la acción del coro polifónico se contraponen entonces en la ópera la declamación solística del cantante vistuosístico; y a la expresión conjunta del coro mixto, la intensa expresividad dramática individualizada.

Obviamente, todo ello contaba ya con el precedente del canto a solo acompañado (de los trovadores y troveros) de la Baja Edad Media, manifestado en las plazas públicas y corralas en aquellos espectáculos profanos; en ellos no resultaba ya insólito o inaudito que Apolo, Anfión u Orfeo cantasen determinada melodías al son acompañante del laúd o la vihuela.

Con frecuencia se interpretaban madrigales cantándose, en forma dialogada, la parte superior de la composición mientras que las otras partes polifónicas del conjunto corrían a cargo de un instrumento policorde. Sin embargo, aún habría que avanzar mucho hasta descubrir y potenciar el claro y flexible estilo recitativo y la densa tragedia lírica. Pero, desde luego, el ubérrimo germen estaba ya depositado por los seguidores de aquel esclarecido prócer, el Conde de Bardi, y sus ilustres colegas florentinos.

Cavalieri, Caccini y Peri²¹⁸ fueron confiriendo estructura a la nueva forma operística. Todos ellos determinan que el cantante concordara sus gestos y sus pasos con las palabras y que se abstuvieran de añadir ornamentos o pasajes a lo consignado previamente por los autores. También reclaman que la orquesta se oculte a la vista del público y que la instrumentación varíe para acomodarse a la exigencia del sentimiento. Igualmente preconizan también la alternancia de recitativos y diálogos, solos y coros, entre los cuales intercalan también *ballets* e *intermezzos* en el transcurso de las representaciones. Peri y Caccini estrenan con gran éxito *Daphne* (1599) y *Euridice* (1600).

Con escasa anterioridad a esto se representó también en Módena, en 1594, el estilo llamado *Comedia Armónica* con la obra *Anphiparnasso*, sobre la trama argumental de una intriga amorosa que turba la paz de unos enamorados. Los diálogos allí establecidos anuncian ya el primer indicio del inminente estilo dramático: los cantantes alternan las partes solistas con otras en las que se unen en una polifonía a cuatro y cinco voces.

En España son escasas las muestras que se conservan del madrigal polifónico y, aunque algunas piezas se representaban bajo ese nombre, en realidad se trata de villancicos amatorios. Éstos, más que acogerse al estilo académico que caracteriza por esta época este género en los demás países, se manifiesta con rasgos propios entre los que sobresalen la íntima compenetración con el sentido del texto y la aspiración por

²¹⁸ Se trata, respectivamente, de Emilio Cavalieri (1550-1602), Giulio Caccini (1550-1618) y Jacobo Peri (1561-1633).

conseguir la máxima expresividad con medios sobrios y sencillos, con frecuencia de directa inspiración popular.

En las numerosas colecciones que se conservan del siglo XVI pueden apreciarse junto a los madrigales las típicas formas de los villancicos y de las canciones. En todos ellos predomina la melodía popular, ya en estilo libre, ya como tema o motivo de polifonía contrapuntística (en que se alternan sus dos estilos: acórdico u homofónico y heterofónico). En algunas composiciones de este tipo radica el germen y los evidentes antecedentes de la ópera española renacentista.

En realidad, los atisbos de la ópera española renacentista aparecen en diversas representaciones teatrales que se efectuaban en la mansión de los Duques de Alba; estas toscas representaciones teatrales supusieron un notable movimiento lírico en España. Para epilogar estas obras cantaban los intérpretes un “número” ceñido a la forma del villancico, es decir, con una cabeza a modo de estribillo (repetido indefectible e invariablemente tras cada nueva estrofa) y varios “pies” (o “estrofa” propiamente dicha).

Una expresividad ingenua y sencilla, libre de complicaciones escolásticas, orientó la construcción de estas piezas, escritas generalmente para cuatro voces que implicaban un leve acompañamiento instrumental. Estos villancicos teatrales de Juan del Enzina puede apreciarse en el frondosísimo *Cancionero de Palacio*.

La expresión por la que se indica: “triste y agradable música que regalaba los oídos” sintetiza, en sí misma el complejo fenómeno de la ópera. Efectivamente, cuando más conmovedor en su patético dolor es el suceso que se representa, tanto más impele al compositor a disponer sobre él la expresiva y apasionante música. Derivadamente, esto mismo produce un análogo efecto de intensa emotividad que, por ello mismo, puede llevar al avezado melómano a la más intensa fascinación.

La siguiente sucesión de amor→dolor→belleza→poesía/música adquiere en este contexto, tanto o más que en ningún otro punto de la obra cervantina, un enorme relieve. Ineludiblemente cabe evocar aquí a Nietzsche y cuanto éste refiere²¹⁹ sobre el misterio de la tragedia y la intensa belleza que ésta adquiere elevada al rango estético del teatro musical. Cabe también comentar la función de la música en las honras fúnebres que, a diferencia de su alegre función en pasacalles, cabalgatas y desfiles, muestra aquí, en un sentido muy diferente, un carácter intensamente luctuoso para imbricarse y sintonizar

²¹⁹ Estamos aludiendo a una de sus más interesantes obras, al menos en su constante referencia a la relación musical cual es *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit.

en él hasta adecuarse a los sepelios y honras fúnebres mediante las correspondientes marchas²²⁰.

C. “Juntábase a esto la dulce armonía de los pintados y muchos pajarillos que por los aires cruzaban y algunos sollozos que las pastoras. [...] concordándose el son de la triste música y el de la alegre armonía de los jilguerillos, calandrias y ruiseñores y el amargo de los profundos gemidos”.

Notamos aquí claramente el enorme contraste existente entre los “sollozos, profundos gemidos y la triste música” de las pastoras frente la “alegre armonía de los jilguerillos, calandrias y ruiseñores”. Probablemente no se hubiera producido ese enorme contraste en una serie de animales de conocimiento superior como el chimpancé u orangután, caballo, delfín, perro, foca, etc..., ya que, en todo caso, estos animales hubieran advertido el estado de ánimo de estas personas y, consecuentemente, hubieran mostrado una directa sintonía con ellas. Los animales de conocimiento superior advierten el sentimiento ocasional y variable de la persona humana, manifestando con ella tristeza, melancolía, alegría o hasta júbilo, según el caso. Aunque la emoción es algo consubstancial a la naturaleza humana, también atañe, en su relativo grado, a estos animales de conocimiento superior. Por ello mismo Bertrand Russell²²¹ indica que:

Muchas dificultades y controversias filosóficas provienen de una insuficiente comprensión de la diferencia entre distintos tipos de conocimiento, y de la vaguedad e incertidumbre que caracteriza a la mayor parte de lo que creemos conocer. Hay otra cosa que es importante recordar cuando se discuten conceptos mentales²²², y es nuestra continuidad evolutiva con los animales

²²⁰ A este efecto conviene considerar que tanto para las marchas de procesión como en las marchas fúnebres se adopta un paso lento (generalmente sobre la equivalencia metronómica de negra=54 aproximadamente) De ahí precisamente el nombre de pasodoble (esto es, paso-doble) con el que se denominan las marchas típicas de desfile airoso, justamente porque el tiempo es el doble de rápido.

²²¹ Bertrand Russell: *El conocimiento Humano*; traducc. de Néstor Mínguez; Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1977, págs. 427-29.

²²² La amplia formación científica y humanística de Russell es de marcada incidencia cartesiana, cosa que no le impide (o más bien, precisamente por ello mismo) abordar diversas cuestiones fenomenológicas por las que trasciende los previos planteamientos científicos. Por otra parte, su amplia y profunda formación disciplinar se manifiesta constantemente confiriendo coherencia y complejidad sobre cada uno de los diversos contextos de su obra. Precisamente dentro de la brevedad del párrafo anterior se apuntan tres importantes aspectos claramente remarcados pero, a su vez, perfecta y lógicamente correlacionados:

- Los diversos tipos o niveles de conocimiento.
- La progresión cualitativa que sobre ellos ha mostrado la evolución de las diversas especies.
- La tenue frontera que delimita el grado cualitativo de intelección entre los seres vivos (especialmente de ciertas especies superiores del mundo zoológico) sobre la que equívocamente se ha establecido tan drástica delimitación cuando, en realidad, presentan un alto grado de desarrollo en el ámbito de la intelección emotiva.

inferiores. “Conocimiento”, en particular, no debe ser definido de una manera que suponga un abismo infranqueable entre nosotros y nuestros antepasados²²³, que no gozaban de la ventaja del lenguaje. Lo que pasa [a entenderse] por conocimiento es de dos géneros: primero, conocimiento de los hechos; segundo, conocimiento de las conexiones generales entre hechos.

Cabe entender por “conocimiento de los hechos” un primer nivel (llamado 1^{er} género por Russell) concerniente a la *percepción-sensación*, mientras que el segundo nivel asocia de manera simbiótica el binomio de *intelección-emoción*.

Cuanto más nivel de conocimiento²²⁴ tiene un animal tanto mayor cargo de conciencia tiene la persona humana sobre la legitimidad de su existencia así como mayor es el respeto y la consideración que el hombre siente hacia él. Efectivamente, el relativo grado intelectual (dentro de los niveles esenciales de conocimiento: *sensitivo—sensible—racional*) determina la relativa categoría moral que el animal le merece al hombre. El tercer nivel, *racional* o de *intelección conceptual*, es absolutamente privativo de la humanidad y no implica sólo la tenencia de memoria (que, en buen grado y en sorprendente nivel, también poseen muchos animales, como el chimpancé, orangután, el caballo, la foca, el perro o el delfín), sino la capacidad de superior comprensión o la plena intelección que supone, además de un notable ensanchamiento del campo de la memoria, la facultad de prever las relaciones de *causa—efecto*, de *antecedencia—consecuencia*, etc. Por todo ello es posible sustraerse y remontar la constante supeditación respecto del instinto y la instalación en el ámbito superior de la libertad mediante la acción volitiva²²⁵.

El altísimo poder intuitivo de Cervantes desmitifica rotundamente, (desde este contraste entre el dolor de las personas y el alegre canto de los pájaros), cualquier tipo de consciente intencionalidad emotiva en los bellísimos y sugestivos trinos de estos

²²³ Y, en cierto modo, dentro de la cadena evolutiva, incluso son “antepasados” y “parientes” nuestros no sólo los animales de conocimiento superior sino también, (aunque en la lejanía de millones de años) la mayor parte de los seres orgánicos.

²²⁴ En la enorme sucesión o gradación que se opera en el cerebro desde la primaria y básica percepción (percepción→dinamización→sensación→sensibilización→conocimiento→entendimiento→razonamiento→criterio→juicio→voluntad→libertad→responsabilidad→...) muchas personas sólo llegan justamente (sin transitar más allá...) hasta el punto mismo del conocimiento donde también acceden (según reitera Bertrand Russell) muchos animales de capacidad superior (orangután, chimpancé, caballo, delfín, perro, foca, etc.). Por lo demás, queda bastante claro el pernicioso uso que, por desgracia, muchas personas efectúan del entendimiento y de la libertad...

²²⁵ Es la etapa final de la evolución (de plena incidencia sobre la especie antropológica) donde el cerebro es distribuido (linajes sinápticos) en el módulo robusto (resistencia a pérdidas parciales) y superpuesto (capaz de recibir diferentes informaciones en cada sinapsis). Es el área del discernimiento, del razonamiento y la abstracción.

animalitos. Es cierto que en los pajarillos, aun siendo de conocimiento inferior respecto a otros animales, también opera en ellos un tipo de representación y sobre ella atienden a una instintiva relación de causa—efecto aunque de manera elemental y precaria. Por ello mismo indica Immanuel Kant²²⁶ lo siguiente:

Para las acciones artísticas de los animales, comparadas con las de los hombres, pensamos el fundamento desconocido para nosotros de esos efectos, en los primeros, como un análogo de la razón, apoyándonos para ello en el fundamento conocido de los efectos semejantes en los hombres, y queremos, al mismo tiempo, indicar con eso que el fundamento de la facultad artística de los animales, con la denominación de instinto, es, en realidad, específicamente distinto de la razón, aunque tiene una relación semejante con el efecto (comparando el edificio que levanta el castor con el que levanta el hombre). De eso, de que el hombre, para su edificio, necesita razón, no puedo concluir que el castor tenga también razón, y llamar con eso una conclusión por analogía. Pero del modo semejante de efectuar de los animales (cuyo fundamento no podemos percibir inmediatamente), comparado con el de los hombres (de que tenemos inmediata conciencia), podemos, con toda corrección, concluir, por analogía, que los animales también obran según representaciones (no son, como quiere Descartes, máquinas), y, prescindiendo de su diferencia específica, son, sin embargo, idénticos a los hombres, según el género (como seres vivos).

D. “les prestaron un maravilloso y sosegado silencio”. El silencio es de inmensa importancia en la música. No puede ser más felicísimo este episodio cervantino puesto que repara incluso en el maravilloso y sosegado valor del silencio.

El silencio es un excelente recurso en todos los aspectos y sentidos de la música; especialmente en cuanto que, tras la sonoridad, se manifiesta aquella grata calma y distensión...

En todo caso pueden considerarse sobre este valor del silencio tres fundamentales consideraciones que, aunque resultan ser muy diferenciadas entre sí, son de enorme trascendencia para la música todas ellas:

- 1) Aquí se refiere esta expresión a la necesidad del silencio para posibilitar en el público la audición de la interpretación musical en condiciones adecuadas y favorables. Se remarca con ello el valor del silencio²²⁷, especialmente como

²²⁶ En la *Crítica del juicio*, ob. cit., págs. 460-461.

²²⁷ No puede materializarse empíricamente pero sí, aunque de manera abstracta, en la mente. De igual manera que al leer en silencio un texto literario no sólo se capta el contenido conceptual sino que también se imaginan internamente los distintos timbres y los diversos tonos enfáticos de los personajes, también sobre la propia consideración de la partitura musical puede manifestarse con plena coherencia una representación completa y pertinente de la obra. Dicho de otra manera, el director puede presentarse a los ensayos con un profundo conocimiento previo de la obra, incluso sin haberse ayudado previamente para el análisis con el canto ni tocando una sola nota al piano o con el violín.

condición indispensable para la adecuada audición del concierto musical y, en un nivel más sutil y estético, como valiosísimo recurso de contraste dentro del discurso diacrónico de la obra musical. No se puede aconsejar abiertamente al público que éste cierre los ojos mientras dura la interpretación musical (particularmente si se trata de una representación operística o forma teatral análoga). No obstante, sí que debe quedar claro que la audición mejora ostensiblemente si se permanece con los ojos cerrados en el transcurso del concierto. La potencialidad intelectual del cerebro es verdaderamente extraordinaria pero, ciertamente, está más que comprobado que con la activación simultánea de dos o más sentidos (que, aunque de hecho se complementan), no se puede evitar que se menoscaben mutuamente sus específicas posibilidades perceptivas. Por ello mismo no conviene que la energía destinada a la audición reste posibilidades a la que se destina a la visualización.

- 2) El recurso del silencio es un importantísimo medio, de primordial trascendencia en la composición, precisamente como medio de contraste que permite el mayor realce de la sonoridad ya que contribuye, tras él, a que el sonido adquiera más prestancia. Lo contrario, esto es, una sonoridad absolutamente ininterrumpida y apabullante, aturde y atenta contra el entramado o textura interna de la obra; en este caso es una especie de rodillo cacofónico que actúa como una apisonadora sobre la percepción cerebral, alterando negativamente su facultad sensitiva y el subsiguiente discernimiento intelectual.
- 3) Quizá muchas actividades creativas puedan desarrollarse mientras se escucha música de fondo. La creatividad musical, por el contrario, requiere el más radical de los silencios. Consecuentemente, también el análisis demanda el mismo radical silencio en tanto que éste es el trabajo intelectual por el que se recompone sobre la obra el mismo proceso, los mismos pasos que el compositor siguió en su elaboración. Por ello mismo, el análisis requiere ser verificado en el más riguroso de los silencios, de manera que sea la vista la que aporte todo un inmenso caudal de información. Por otra parte, desde el más riguroso silencio parte la posibilidad de que ciertas mentes, dotadas de gran capacidad

Se da el caso de que el avezado analista puede experimentar un extraordinario e inefable gozo desde el aséptico estudio de la partitura (que, obviamente, no tendrá aquella deleitable plenitud de la interpretación real, empírica, con aquellos maravillosos sonidos de los violines, de la flauta y del oboe o de la celesta y el glockenspiel...). Por el contrario, en cambio, la interpretación siempre estará expuesta a alguna eventual contingencia que, desde luego, será absolutamente adversa respecto a la previa e idealizada representación mental que, desde el análisis, se había obtenido de la obra.

imaginativa, rebasen el mero concepto escriturístico del trazo melódico y "oigan" también internamente, de alguna manera, el timbre del oboe o de la trompeta de manera muy diferenciada respecto al violín o al piano.

E. "el famoso Tirsi, con levantada, triste y sonora voz, ayudándole Elicio, Damon y Lauso, de esta manera comenzó a cantar". Ya se ha indicado anteriormente que el hecho de que el dolorido personaje sea, él mismo, quien exprese su intensa pena cantando, es una mera ficción que, en todo caso, es únicamente válida como recurso literario. En realidad, cuando una persona está intensamente apenada, nada más lejos y quimérico que el intento de manifestar su propia pena cantando... Incluso esto resulta altamente improbable aunque haya pasado ya mucho tiempo respecto al suceso que motivó la intensa pena porque entonces, de la misma manera, vuelve ésta a reeditarse vivamente en el recuerdo (al menos en personas de alto nivel intelectual) ya que, "recordar es volver a vivir", y, en este caso, recordar implica volver a reeditar aquella intensa pena.

F. "lamentables canciones entonaron". Esta expresión, tal cual se muestra, puede inducir directamente a confusión de no subsanar el avezado lector, (en su lógico sentido de la comprensión), la verdadera significación que en ella se pretende indicar. El lector, en este tipo de casos, debe recurrir en favor del literato puesto que, al menos aquí, (ya que, por un afán de restricción sintáctica) se ha incurrido en este defecto cuando realmente se ha pretendido indicar: "entonaron canciones de sentimientos lamentables". En todo caso, si se tomara esta expresión al pie de la letra, sería tanto como entender que entonaron canciones de manera ridícula o que, estas canciones estaban compuestas sobre una letra y una música de pésimo gusto...

Tirsi, que comenzado había la triste y dolorosa elegía, fue el que la puso fin, sin que le pusiesen por un buen espacio a las lágrimas todos los que el lamentable canto escuchado habían.

[...] sabed, discretos pastores y bellas pastoras, que yo soy una de las nueve doncellas que en las altas y sagradas cumbres del Parnaso tienen su propia y conocida morada. Mi nombre es Calíope; mi oficio y condición es favorecer y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse en la maravillosa y jamás como se debe alabada ciencia de la Poesía. [...]

Calló diciendo esto la bella ninfa, y luego tomó un arpa que junta a sí tenía, que hasta entonces de ninguna había sido vista, y, en comenzándola a tocar, parece que comenzó a esclarecerse el cielo, y que la luna, con nuevo y no usado resplandor, alumbraba a la tierra; [...] y aun quisieran que todos sus cinco sentidos se convirtieran en el de oír solamente; con tal estrañeza, con tal dulzura, con tanta suavidad tocaba la arpa la

bella musa; la cual, después de haber tañido un poco, con la más sonora voz que imaginarse puede, en semejantes versos dio principio:

Al dulce son de mi templada lira
prestad, pastores, el oído atento:
oiréis cómo en mi voz y en él suspira
de mis hermanas el sagrado aliento. [...]

Pienso cantar de aquellos solamente
a quien la Parca el hilo aún no ha cortado
de aquéllos que son dignos justamente
d' en tal lugar tenerle señalado [...]

Otro del mismo nombre, que de Arauco
cantó las guerras y el valor de España,
el cual los reinos donde habita Glauco
pasó y sintió la embravescida saña.

De este contexto cabe extractar, en nuestro particular criterio, las siguientes consideraciones:

- A. Mi nombre es Calíope; mi oficio y mi condición es favorecer y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse en la maravillosa y jamás como se debe alabada ciencia de la Poesía.
- B. con tal extrañeza, con tal dulzura, con tanta suavidad tocaba el arpa la bella musa, la cual, después de haber tañido un poco, con la más sonora voz que imaginarse puede, en semejantes versos dio principio.
- C. Al dulce son de mi templada lira, prestad, pastores, el oído atento: oiréis cómo en mi voz y en él suspira
- D. Pienso cantar de aquellos solamente a quien la parca aún el hilo no ha cortado, de aquellos que son dignos justamente de en tal lugar tenerle señalado
- E. Arauco cantó las guerras y el valor de España.

Cervantes manifiesta aquí una sorprendente correlación por la que, desde distintos planos, establece una sintonía entre aspectos míticos helenísticos y asuntos propios contemporáneos:

A. “Mi nombre es Calíope; mi oficio y mi condición es favorecer y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse en la maravillosa y jamás como se debe alabada ciencia de la Poesía”.

El mito es una especie de respuesta pseudo-racional a los tensos interrogantes que el hombre se plantea sobre sí mismo y su entorno. En el ámbito grecorromano todo un amplio conjunto de fenómenos físicos y meteorológicos encuentran en el mito una respuesta atribuyendo su acción determinante a una enorme caterva de dioses que, obviamente, son “diseñados” en sus cometidos según las propias reacciones humanas de amor-odio, aunque aumentadas a dimensiones fantásticas. En el ámbito estético aparecen bastante reducidas y atemperadas aquellas exageraciones y así, de este modo, vemos a estos dioses menores ocupándose de los ámbitos de la belleza. Las artes plásticas (arquitectura, escultura y pintura) aparecen como del pleno arbitrio humano. En cambio, las artes literarias y musicales cuentan con la correspondiente protección de su respectiva musa que, en principio eran solamente tres, pero el grupo se fue engrosando hasta ampliarse a nueve. Euterpe se ocupaba de la música y Calíope de la poesía épica. En todo caso no deja de ser sorprendente que Cervantes acopie sólo a Calíope y soslaye a Erato, musa de la poesía lírica y amorosa²²⁸.

El segundo miembro de esta densa frase, “la maravillosa y jamás como se debe alabada ciencia de la Poesía”, cuenta con la autorizada rúbrica de Aristóteles, quien, ponderando la verosimilitud de la poesía, indica a este respecto²²⁹:

El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso. [...] La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir. Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio, la historia lo particular. Lo universal consiste en que a determinado tipo de hombre corresponde decir o realizar determinada clase de cosas según verosimilitud o necesidad. Tal es la meta a que aspira toda poesía, aunque imponga nombres a sus personajes. [...] Los poetas componen la obra de acuerdo con la verosimilitud para aplicar, después, cualquier nombre a sus personajes.

²²⁸ Su menester está muy próximo a la competencia de Eros (helénico) Cupido (latino), dios del amor. De hecho, a la musa Erato se la representa con una lira o cítara (como complemento para la inspiración lírica) y a sus pies aparece una pareja de tórtolas, un carcaj con el arco y una antorcha encendida, todo ello como complementos emblemáticos del amor.

²²⁹ Son muy significativas y muy claras estas indicaciones de Aristóteles manifestadas en su *Poética* (ob. cit., págs. 249-251). De hecho, la sólida base de la poesía se apoya precisamente en la verosimilitud (y ésta, a su vez, se sustenta, mediante la *mimesis*, sobre la propia realidad). Sobre ellas se erige todo tipo de referencia y sin ellas se desvanece para sucumbir en el ámbito de lo esperpéntico. Sobre la verosimilitud se alza, según la correspondiente calidad del poeta, la particular dimensión estética, aquella que al vulgo se le antoja ilusoria y hasta fantástica porque su escasa capacidad intelectual no le permite alzarse al goce exquisito de los aspectos inefables de la belleza puesto que éstos únicamente son privativos de los espíritus nobles que aspiran a los ámbitos de sublimidad.

B. “con tal extrañeza, con tal dulzura, con tanta suavidad tocaba el arpa la bella musa, la cual, después de haber tañido un poco, con la más sonora voz que imaginarse puede, en semejantes versos dio principio”.

Si anteriormente, (en *Galatea I*) hemos aludido a la enorme personalidad lírica y las portentosas cualidades del tenor de Plácido Domingo, aquí precisamente, en este contexto, no se puede soslayar tampoco la admirable personalidad artística de María Rosa Calvo Manzano²³⁰, tanto en su dimensión interpretativa como en su magistral actividad didáctica en este instrumento de tan gran belleza sonora y de tan enormes y versátiles²³¹ posibilidades como el arpa. Precisamente estas expresiones de Cervantes se corresponden directamente y se corroboran de manera absoluta al admirar el modo con que interpreta María Rosa con su arpa. Todo un conjunto de aspectos positivos se aúnan en su magistral técnica interpretativa. De esta manera aparece en ella la rara simbiosis de energía, destreza, donaire, placidez, gracia, ensueño... Pero todo esto, además, se refleja también en su alumnado. Todo ello lo sabe transmitir desde una didáctica que emana desde una vocación que se eleva a la categoría de auténtica musa, hasta alzarse a la sublime cota de verdadera sacerdotisa de este preciosísimo instrumento. Cabe indicar la importante función que el arpa²³² efectúa también integrada en la orquesta sinfónica.

C. “Al dulce son de mi templada lira, prestad, pastores, el oído atento: oiréis cómo en mi voz y en él suspira”. En estas expresiones poéticas aparece una evidente contradicción que resulta ser, al menos, sorprendente. Efectivamente, donde se ha aludido inequívocamente al arpa, resulta que, de manera subsiguiente e inmediata, se alude a la lira. No nos queda claro aquí si esto se debe a que Cervantes ha reaprovechado esta poesía (que quizás tuviera ya anteriormente compuesta) o si ha prevalecido el interés de la rima para correlacionar las desinencias de lira—suspira.

²³⁰ María Rosa Calvo Manzano es Catedrática de Arpa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su acrisolado y sólido prestigio al frente de esta cátedra ha propiciado que hayan afluído a su clase un selecto elenco de alumnos escogidos de entre muchos aspirantes, provenientes de los cinco continentes, atraídos por su singular magisterio. María Rosa ha compatibilizado su cátedra con su puesto de solista en la Orquesta de la RTVE además de actuar como solista en las más prestigiosas orquestas del planeta.

²³¹ Entre las varias aptitudes de este prodigioso instrumento cabe indicar fundamentalmente tres:

- A. En principio, su particular dimensión como instrumento concertista a solo.
- B. La función de instrumento acompañante, con posibilidades muy similares, aunque distintas, a las del propio piano.
- C. Como integrante de la orquesta sinfónica en la que cumple unas versátiles e importantísimas funciones.

En mi *Sinfonía Atlántica* dispongo el empleo cuatro arpas en la plantilla orquestal.

D. “Pienso cantar de aquellos solamente a quien la parca aún el hilo no ha cortado, de aquellos que son dignos justamente de en tal lugar tenerle señalado”. Desde una consideración preliminar cabe atender al matiz restrictivo “solamente”. Desde esto entiende Cervantes dos componentes:

- ◆ Efectuar un panegírico global de los literatos de relieve incluyendo todos los autores precedentes, aunque éstos solamente fueran hispanos, no se adecua a la finalidad que aquí se pretende, especialmente por la enorme extensión que ello supondría y que superaría la dimensión de este contexto para ampliarlo al de la antología.
- ◆ El panorama de esplendentes literatos, algunos de ellos verdaderamente geniales) del Siglo de Oro Español, es manifiestamente extenso, incluso estableciendo, como en este caso, sólo un lacónico comentario sobre cada uno de ellos.

Con las expresiones iniciales de este contexto queda bien patente la nobleza de espíritu de Cervantes. Es indudable que Cervantes sentiría sana envidia por más de uno de estos literatos en su dimensión puramente poética. Pero esto no es obstáculo para que alabe y encomie los enormes méritos de la mayoría de ellos. Por otra parte no hace otra cosa que testimoniar noblemente el sublime nivel que la literatura española alcanzó precisamente en esa misma época en que todo el mundo la reconoció como el Siglo²³³ de Oro Español. La indicación “la parca aún el hilo no ha cortado” se refiere a la alabanza que dirige a autores literarios geniales²³⁴ estando éstos aún en vida... Éste es un signo más de nobleza que honra especialmente a Cervantes puesto que por el contrario, de manera muy acostumbrada y cicatera, se suele efectuar homenajes y reconocimientos honoríficos a las personas únicamente después de su muerte mientras que en vida han sufrido generalmente la infravaloración y la incomprensión, cuando no el desdén, la marginación y cosas aún peores, precisamente por buena parte de aquellos que los homenajean después de manera póstuma...

²³³ Aunque, más bien, a título de estricto orden cronológico se trata de una época de entre-siglos XVI—XVII.

²³⁴ Es esto muy similar a lo que efectúa también Cervantes en el *Parnaso*.

Cervantes efectúa aquí, mediante un amplio inventario, un panegírico de aquellos literatos contemporáneos suyos²³⁵ a los que alaba y encomia sin reservas mezquinas. Se va efectuando el panegírico correspondiente sobre distintos poetas, dedicando a cada uno de ellos una estrofa. En muchos casos se recurre a la palabra “cantar” como expresión magnificente del acierto de los poetas en la elección del tema para su laudo o en su genialidad poética.

En realidad, todo este tipo de homenajes que se efectúan a una persona después de muerta, más que incidir en favor de ésta y de su digna memoria, ciertamente revierten en el prestigio cultural de quienes promueven dicho homenaje ya que, de esta manera, (en el fondo sagaz y de manera muy encubierta, aunque bastante hipócrita...), lo que verdaderamente se está efectuando es un reconocimiento sobre sí mismos para alardear y poder así presumir de haber tenido un paisano o compatriota genial, ilustre o famoso...

E. “Arauco cantó²³⁶ las guerras y el valor de España”. Se refiere esta expresión a la maravillosa obra de *La Araucana*, de Alonso de Ercilla. Está compuesta por una larguísima serie de octavas reales (u octavas “heroicas”) en una estructura de ABABABCC. Entre la serie de estrofas se intercalan de vez en cuando pasajes de narración en que la forma poética da paso alternante a una estructura de sencilla prosa.

Y no penséis que es pequeño el gusto que he rescibido en saber por tan verdadera relación cuán grande es el número de los divinos ingenios que en nuestra España hoy viven, porque siempre ha estado y está en opinión de todas las naciones extranjeras que no son muchos, sino pocos, los espíritus que en la sciencia de la poesía en ella muestran que le tienen levantado, siendo tan al revés como se parece, pues cada uno de los que la ninfa ha nombrado al más agudo extranjero se aventaja, y darían claras muestras dello, si en esta nuestra España se estimase en tanto la poesía como en otras provincias se estima. Y así, por esta causa, los insignes y claros ingenios que en ella se aventajan, con la poca estimación que dellos los príncipes y el vulgo hacen, con solos sus entendimientos comunican sus altos y extraños conceptos, sin osar publicarlos al mundo; y tengo para mí

²³⁵ Se cita aquí a Gonzalo Cervantes Saavedra; ¿es éste, acaso, algún hermano de Cervantes...?

²³⁶ Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594) parece ser que suscitaba una intensa admiración en Cervantes. La obra cumbre de Ercilla, *La Araucana*, trata sobre la terrible confrontación bélica entre españoles e indígenas de los territorios suramericanos (denominados posteriormente Chile y Argentina). De hecho, esta obra parece estar inspirada e impelida especialmente en las magistrales obras épicas de *Eneida* de Virgilio y en *La Pharsalia* de Marco Anneo Lucano (dispuestas ambas sobre los típicos hexámetros, de antañona tradición helénica).

En la tragedia sobre *Antonio y Cleopatra* establece Shakespeare (pág. 398) una referencia sobre la batalla de Farsalia. En la obra de Federico de Mendizábal sobre Lucano se correlaciona oportunamente *La Pharsalia* de Marco Anneo Lucano con *La Envidia*. Se comenta allí el correlato de César respecto a Eneas.

que el cielo debe de haberlo ordenado desta manera, porque no meresce el mundo ni el mal considerado siglo nuestro gozar de manjares al alma tan gustosos.

Aparecen aquí diversas cuestiones desde las que se evidencian aspectos de un profundo e intenso calado:

- A. grande es el número de los divinos ingenios que en nuestra España hoy viven
- B. ciencia de la poesía.
- C. darían claras muestras de ello, si en esta nuestra España se estimase en tanto la poesía como en otras provincias se estima. [...] Poca estimación que de ellos los príncipes y el vulgo hacen
- D. con solos sus entendimientos comunican sus altos y extraños conceptos, sin osar publicarlos al mundo.

En todas estas consideraciones se muestra que la dimensión filosófica parece aventajar en ellas al otro componente puramente estético, con ser siempre éste en Cervantes de enorme magnitud:

A. “grande es el número de los divinos ingenios que en nuestra España hoy viven”. Esta expresión es meramente una extensión de aquella otra que ya se comentó ampliamente en el punto D del elenco inmediato anterior. En todo caso únicamente cabe resaltar el hiperbólico calificativo de “divinos ingenios” con que aquí se realza y encomia a estos auténticos genios del arte literario, directamente coetáneos del propio Cervantes. También cabe añadir aquí la constante correlación e interacción creativa entre los poetas y músicos de esta época. La grandiosa floración de compositores de la polifonía no desmerecía, en su particular ámbito creativo y en su valía²³⁷, con la

²³⁷ Hace relativamente escaso tiempo que se descubrió sólo un pequeña parte de su obra en la catedral de Granada. Hasta entonces Ambrosio Cotes era un completo desconocido, excepto para unos pocos eruditos musicólogos. Tras una importante labor de investigación y de transcripción (efectuada principalmente por José López Calo, Joaquín Piedra, José Climent y Luis Hernández) ha podido conocerse con verdadera admiración lo poco que se conserva de la preciosa obra polifónica de este compositor (aunque suficiente para calibrar su admirable genialidad).

No puede extrañar en demasía este desconocimiento puesto que también hasta fines del siglo XIX y principios del siglo XX no fueron “exhumadas” y adecuadamente transcritas las obras de insignes compositores como F. Morales, F. Guerrero (precisamente el antecesor de Cotes en la catedral de Granada), el propio T.L. de Victoria y tantos otros polifonistas, merced a la ingente labor de musicólogos de la talla de Rafael Mitjana, Felipe Pedrell, Higinio Anglés, Miguel Querol y, más recientemente, por Robert Stevenson y José López Calo... No obstante, aún duermen el injusto sueño del olvido en los archivos catedralicios inmensas cantidades de maravillosas obras, siendo esto un inagotable filón para la ciencia y la investigación de eminentes musicólogos, especialmente de los EE.UU. de Norteamérica que, para nuestro pasmo y particular asombro, tienen un conocimiento mucho mayor que el que nosotros tenemos de nuestro propio y maravilloso legado, absolutamente incomparable.

descomunal grandeza de estos literatos contemporáneos que tanto encomia justamente Cervantes.

Hasta hace relativamente poco se desconocía la obra de los insignes polifonistas. Muchos de ellos manifestaban una auténtica declaración de beatíficos principios muy en consonancia con el profundo espíritu de la Contrarreforma. Efectivamente, en consecuencia con este mismo credo musical, la mayor parte de su producción fue destinada al culto divino y a la mayor gloria de Dios, especialmente en el caso de Tomás-Luis de Victoria. En cambio, en otros casos, como en el Francisco Guerrero, aparecía una neta adscripción al espíritu libérrimo que emanaba de los principios humanistas del Renacimiento. Muchas de estas obras se debían a una etapa de relativa madurez puesto que Francisco Guerrero nació en 1528 y parece ser que muchos de los textos profanos que empleó para sus composiciones primigenias se debían a la genial pluma de Lope de Vega que nació en 1562. Pero posteriormente, tras su etapa de juventud, se efectuó en Guerrero un cambio hacia las ideas de la contrarreforma²³⁸.

B. “ciencia de la poesía”. Sorprende la moderna y ecléctica significación que Cervantes confiere a la poesía, considerándola directamente como ciencia²³⁹, frente a la restricción por la que este concepto sólo se solía aplicar (hasta hace bien poco tiempo), equívoca y exclusivamente, sobre las ciencias empíricas. Por cierto, todo este conjunto de ciencias empíricas, tenidas por rigurosas (frente al conjunto de disciplinas humanísticas a las que, hasta hace bien poco, se les negaba la propia categoría de “ciencia”), no son sino el resultado de la constante refutación²⁴⁰ (en parte, y a veces en

²³⁸ Por esta misma razón se negó siempre a autorizar la impresión y publicación de las composiciones escritas en el período anterior con texto profano si antes no se transformaba aquél en una nueva versión de texto sacro; por ello mismo aparecen un grupo de obras religiosas (por tanto, de texto posterior) con la misma música también, ambivalentemente, en texto profano con el título de *Canciones y Villanescas Espirituales*. Dentro de la reconversión del texto profano al religioso, que se efectúa con admirable acierto, sin variar en absoluto la música antecedente, cabe destacar especialmente (según hemos indicado ya anteriormente, en *QUIJOTE* I, xxvi) el motete con título original y carácter profano, por tanto, un madrigal:

Prado verde y florido,
fuente clara

que, para el texto religioso, por tanto, un motete, se trueca por la expresión eucarística:

Pan divino y gracioso,
Sacrosanto

²³⁹ En realidad, Cervantes se acoge al concepto primigenia de la palabra latina, *scientia*, que, en su base etimológica significa, de manera amplia y abstracta, “conocimiento”, esto es, compendio de “saber”.

²⁴⁰ Precisamente, en el *Prólogo* de la obra de Immanuel Kant: *Principios metafísicos de las Ciencias naturales* (con traducción de Eduardo Ovejero y Maury; Madrid, Editorial Reus (S.A.), 1921), pág. 57, el

todo) sobre sus mismas bases anteriores. Mientras tanto, las ciencias tenidas por menos rigurosas (filosofía, filología-literatura, música...) son las que, paradójicamente, con el paso del tiempo raramente sufren importantes refutaciones; en todo caso sólo se les añaden leves correcciones y, sobre todo, amplios desarrollos. Pero, con todo, lo más importante es que son aquilatados y consolidados sus postulados básicos hasta el punto de que se acrisolan los conceptos y juicios que sobre ellas han efectuado las grandes personalidades de la intelectualidad en las sucesivas etapas históricas. Todo lo más, se opera sobre ellas como unas extensiones, a modo de unos desarrollos de sus elementos substanciales que, al ser de esencial importancia, son acreditados y confirmados con el paso del tiempo. Y esto ocurre tanto con los grandes literatos, incluso de la antigüedad clásica (Homero, Virgilio, Cicerón, etc.) como con los grandes filósofos²⁴¹.

Constantemente citamos a los grandes filósofos porque, efectivamente, entre ellos y los grandes literatos existe una amplia y sólida intersección común. Los grandes literatos lo son porque muestran en el contenido de sus obras enormes componentes filosóficos de substancial importancia (moral, metafísica, estética, etc.); por otro lado, los grandes filósofos son también muy conscientes de la capital importancia que implica el que su pensamiento se manifieste necesariamente mediante los cauces hermenéuticos de un notable nivel literario. Ambas posiciones, desde su particular ámbito, confluyen y se entreveran, en definitiva, sobre el estadio superior en que se abrazan amor—bondad—belleza. Pero en el camino hacia esa sublime meta del bien absoluto han confluído antes por las sendas de la verdad—sabiduría.

autor advierte sobre el conjunto de diversas refutaciones que en su obra se contienen referidas a las tesis de afamados autores. Por ello indica precisamente lo siguiente:

Creo tener motivos para pensar que el juicio de las personas a quienes voy a lanzar estas páginas no considerará como falta la libertad que me tomo de contradecir la opinión de ciertos grandes hombres. Hubo un tiempo en que de tal empresa se podían temer grandes males, pero yo me complazco en creer que estos tiempos pasaron ya, y que la inteligencia humana ha sacudido las cadenas que la ataban a la ignorancia y a la admiración incondicional.

²⁴¹ Efectivamente, parece que tras Platón y Aristóteles únicamente han aparecido cuatro filósofos de similar magnitud: San Agustín, Santo Tomás, Immanuel Kant y Arthur Schopenhauer (probablemente también Bertrand Russell, aunque ya con ostensible diferencia cualitativa...). De ellos, el mayor mérito de estos dos primeros, San Agustín y Santo Tomás, ha consistido en establecer una sintonía respectivamente con Platón y Aristóteles, a modo de una armónica convergencia, entre el pensamiento filosófico cristiano y el de aquellos grandes filósofos helénicos. Quizá el gran mérito de los otros dos, Immanuel Kant y Arthur Schopenhauer, haya consistido en acometer un profundo estudio y un amplio desarrollo sobre la gnoseología que, no obstante, también encuentra (aunque de manera sucinta) un intenso tratamiento en Platón (en los *Diálogos* y en la *República*) y en Aristóteles (especialmente en su *Ética*).

C. “darían claras muestras de ello, si en esta nuestra España se estimase en tanto la poesía como en otras provincias se estima. [...] Poca estimación que de ellos los príncipes y el vulgo hacen”.

Se entra aquí, sin remilgos ni reticencias, en un ámbito poco propicio, poco diplomático para lo que se entiende, quizá con excesiva hipocresía, como “políticamente correcto”. No es este tipo de expresiones **b** que le hubiera llenado a Cervantes la urna de votos en el caso de presentarse como político a unas elecciones... Pero para los espíritus nobles y magnánimos, como el de Cervantes, existe una escala de valores muy bien graduada y, en ella, una serie de prioridades que no admite ser alterada ni suplantada a ningún precio.

Aparece aquí, aunque de manera muy encubierta (pero fácilmente detectable tras su detenida consideración analítica), el grave problema de la carencia de autoestima y, desde ella, de la envidia²⁴². Si existe en el individuo autoestima, por ella misma se tiende a establecer una escala de valores, graduando en ella un orden sucesivo de prioridades. Entre éstas, las de mayor rango son las que atañen a aquel conjunto formado por verdad—sabiduría—amor—bondad—belleza. Pero ese conjunto de valores sólo puede acometerse por el compromiso del denodado esfuerzo²⁴³ en el trabajo y el estudio. Ya dentro de ese compromiso, los brotes de envidia se anulan y truecan positivamente; en todo caso se injertan por los de la sana emulación. Y esta sana emulación aparece, efectivamente, en los que tienen claramente definida una comprometida línea de creatividad. Por el contrario, desde la mediocridad y la vulgaridad, el individuo, incapaz de asumir un denodado compromiso de constante esfuerzo, tiende a envidiar y desestimar aquello que ni siquiera ha intentado conseguir

²⁴² Se da esa maliciosa progresión: mediocridad→asco de sí mismo→envidia→soberbia→calumnia. La envidia es algo muy típico en las personas frustradas en las diversas actividades de la vida, especialmente en el ámbito cultural, académico e intelectual. Al principio estas personas frustradas parecen no manifestar recelo pero, a medio y largo plazo, va apareciendo paulatinamente en ellas esa envidia (y la envidia no tiene piedad) para con aquellos que sí supieron afrontar el sacrificio del tenaz estudio y obtener después el gratificante fruto cultural de todo ello.

De hecho, detrás de la mayor parte de las calumnias subyace siempre la soberbia y la envidia en el calumniador. La soberbia de querer ser más que el prójimo, a toda costa, sin reparar en que éste se ha esforzado muchísimo más, acarrea automáticamente la maliciosa envidia. Tras la envidia se instala en el alma del soberbio, con notable nerviosismo y hasta con rabioso furor, la perversión de no aceptar lo que el prójimo ha conseguido con sacrificio, tenacidad y esfuerzo. El resultado siguiente es la maquinación de la calumnia. Una vez lanzada la calumnia se pretende que ésta obtenga el mayor “éxito” posible ante la sociedad y logre así expandirse en personas de similar catadura moral en cuanto a soberbia-envidia.

²⁴³ Aunque existe mucha confusión sobre estos, en realidad, la autoestima está bastante confrontada con la autocomplacencia; ésta tiende a la inmediata satisfacción; en cambio, la autoestima tiende constantemente a la exigencia y, por tanto, a la incesante superación. Quererse a sí mismo implica, pues, constante exigencia y ésta, al propio tiempo, impele al esfuerzo constante y denodado en el trabajo particular.

por efecto de su negligencia, holgazanería o cobardía... Salvo muy raras excepciones, las grandes figuras de la humanidad en los distintos campos de las ciencias y de las artes han manifestado abiertamente, de manera mutua, la amplia admiración por sus respectivos colegas. Pero el mediocre, desde la carencia de autoestima (y desde ella, inmediatamente el surgimiento de la venenosa envidia, de ilimitada magnitud en su malicia) tiende también a desestimar todo tipo de mérito, especialmente el del prójimo. Cervantes muestra también (según se ha considerado anteriormente en *QUIJOTE*, I, xLviii) el concepto tan deprimente que tiene sobre la precaria cultura del vulgo.

D. “con solos sus entendimientos comunican sus altos y extraños conceptos, sin osar publicarlos al mundo”.

La enorme densidad de estas expresiones nos aboca necesariamente a unas correspondientes, intensas y amplias consideraciones.

En principio cabe tener muy en cuenta lo que Kant indica²⁴⁴, remarcando que no escribe para la gente vulgar: “No es al vulgo a quien me dirijo, sino a los conocedores de la ciencia”

Schopenhauer²⁴⁵ manifiesta también, sobre este mismo asunto, las siguientes consideraciones:

La Idea [...] no se halla al alcance del individuo en cuanto [que] individuo, sino solamente de aquel que, elevándose sobre todo querer y toda individualidad, se convierte en puro sujeto del conocimiento. No es pues accesible más que al genio y al hombre a quien el desarrollo de la inteligencia pura, debido por lo general a la influencia de las obras del genio, pone en disposición de comprender²⁴⁶ y de apreciar éstas. No se comunica de una manera absoluta, sino relativa tan sólo, pues la concepción ideal que reproduce la obra de arte no la percibe el espectador más que en la medida de su propia capacidad intelectual; de donde resulta que precisamente las producciones más elevadas de todas las artes, las creaciones más sublimes del genio, permanecen siempre inaccesibles para la obtusa mayoría de los hombres: tan hondo es el abismo que las separa de ellas. [...] Esto no impide que hasta los hombres más imbéciles admitan bajo la fe de

²⁴⁴ En el principio de su ob. cit., *Crítica de la razón pura*, pág. 84.

²⁴⁵ En su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación*, I-II, pág. 64.

²⁴⁶ Por eso, en esta misma obra (pág. 13), Schopenhauer recurre a las siguientes consideraciones, de tan profundo calado y, al propio tiempo, de tan radiante claridad y, desde luego, exentas de cualquier tipo de vana o pusilánime inhibición:

El verdadero público de los verdaderos filósofos es tan limitado que se necesitan siglos para que se encuentren unos pocos discípulos que los comprendan.

otro²⁴⁷ el mérito reconocido de las grandes cosas, a fin de no destruir su propia debilidad de espíritu; pero en su fuero interno están siempre dispuestos a lanzar el anatema cuantas veces se figuran que pueden hacerlo sin ponerse en evidencia. De ahí la voluptuosidad con que desencadenan su odio²⁴⁸, contenido durante mucho tiempo, contra las grandes y hermosas obras y contra sus autores, pues lo bello y lo sublime no han cesado de humillarlos por lo mismo que no podían comprenderlo.

Ortega y Gasset, respecto a la expresión de la idea y la correspondiente manifestación hermenéutica mediante el adecuado uso del lenguaje, advierte²⁴⁹ con claridad, (incluso con dureza), lo siguiente: “Sufro cuando no sé muy concretamente a quién hablo”.

Generalmente se da a modo de una radical contraposición entre el diverso grado de conocimiento de las personas. Efectivamente, cuando más alto es el nivel intelectual y más amplio es el bagaje cultural, tanto más interés se manifiesta en aprender, incluso aprender de los más ignorantes²⁵⁰. Por el contrario, cuanto más obtusa y precaria es la inteligencia de la persona, tanto mayor es el ridículo empeño por intentar, incluso, dar lecciones al sabio. El caso es que el sabio, en su nobleza, envuelta generalmente de sana ingenuidad, (e imbuido vocacionalmente en su respetiva actividad intelectual y creativa), carece de picardías aviesas. Por ello mismo indica Schopenhauer que el estúpido engaña al sabio cuantas veces le viene en gana...El sabio tarda años, en su ingenua inocencia, para apercibirse de la maliciosa picaresca del entorno, obsesionado como está en la correspondiente creatividad. Sólo advierte esto, aunque ya muy entrado

²⁴⁷ Con lo cual se cae entonces, llana y directamente, en la hipocresía de una falsa modestia, puesto que se admite algo que no se ha comprendido y, en consecuencia, tampoco se ha podido aceptar medianamente en la conciencia...

²⁴⁸ De hecho, gran parte de la chusma, en su depravada ramplonería, aprovecha aquel tremendo caos que se produce en medio de las revoluciones sociales para destruir, en su rabioso furor, gran parte del patrimonio histórico-artístico. Rabiosa por lo que no entiende (por efecto de su propia pereza e imbecilidad) la chusma arremete contra las obras artísticas, tanto con más rabia cuanto de mayor belleza son las geniales obras de arte.

Con motivo de la revolución francesa, (y al margen absoluto de su legítimo ideario de *liberté—égalité—fraternité*) se produjeron hechos de incalificable barbarie, entre ellos la completa destrucción de archivos, bibliotecas, museos, edificios comunales, iglesias y varios complejos monásticos, especialmente el maravilloso y colosal monasterio de Cluny.

²⁴⁹ En su obra *La rebelión de las masas*, Barcelona, Biblioteca de los Grandes Pensadores, RBA Coleccionables, S.A., 2004, págs. 25-26.

²⁵⁰ Parece ser que un sabio no disponía un día de cerillas para encender el fuego en una fría tarde invernal. Pasó a la casa de los vecinos y, casualmente, también a ellos se les habían acabado las cerillas...; pero, no obstante, tenían el fogón encendido en el salón-comedor... La niña pequeña le dijo al sabio: Tome usted unas brasas. A lo que el sabio contestó: ¿Cómo pretendes que haga eso...? —contestó el sabio—. ¡Me voy a achicharrar las manos! ¡No hombre, no! —dijo la niña—. Le pondré a usted una buena capa de ceniza sobre las manos y las brasas sobre ella; de este modo no se quemará usted.

en su madurez, a fuerza de reiteradas y viles traiciones de todo tipo. Es entonces cuando advierte que gran parte de sus semejantes sólo son semejantes en su aspecto físico... Pero la cruda realidad le muestra que, en su interior moral y cultural, no pudo haber mayor desemejanza... Sólo en la madurez advierte que debe cuidar a quién comunicar y compartir su saber... Pero, no obstante, en su abierta generosidad, incurre reiteradamente en desparramar el tarro de sus mejores esencias aromáticas ante quienes no lo merecen, ante quienes sólo entienden el hedor de la pocilga...; y es que, verdaderamente, se suele cumplir ampliamente aquella acertada máxima:

El sabio va toda la vida en pos de la sabiduría;
el necio, en cambio, piensa que ya la ha conseguido...

Por lo mismo indica Schopenhauer las siguientes consideraciones en una de sus obras²⁵¹ más asequibles al gran público pero que, no obstante, son también de cruda y radical objetividad:

Cuanto más noble y acabada es una cosa, más lento y prolongado es su desarrollo. La razón y la inteligencia del hombre no llegan a su esplendor²⁵² sino hasta la edad de veintiocho años.

Sobre ello, obviamente, cabe entender y apostillar que el “esplendor de la razón y la inteligencia del hombre” más bien se inauguran sobre esa edad; solamente se inicia. Desde entonces en adelante se da un constante y creciente progreso que se incrementa y amplía notablemente en la medida en que se adentra el hombre en la madurez. Pero todo

²⁵¹ Nos referimos a su ob. cit., *El amor, las mujeres y la muerte*, pág. 54.

²⁵² Probablemente quepa entender aquí, de mejor manera “al principio de su esplendor” ya que, desde esa edad y mediante el continuado estudio, precisamente se acrecienta de manera notable el respectivo progreso hasta el punto de parecer acelerarse éste en la medida en que avanza la edad, precisamente por efecto de entretenerse y multiplicarse los conocimientos advenidos durante la vida desde diversas vertientes.

Schopenhauer incide de nuevo en este mismo pensamiento (en los *Aforismos sobre el arte de vivir*, ob. cit., pág. 144). Allí indica lo siguiente:

Cuanto más ha de durar la fama, más tarda en aparecer; pues lo excelente madura despacio. La fama que busca eternizarse se parece a un roble que va creciendo lentamente a partir de su semilla; la fama pequeña y efímera [se asemeja] a las plantas de un año que crecen pronto; y la fama espuria, a la maleza que prolifera por doquier pero [que] es eliminada enseguida. Esta circunstancia se debe en el fondo a que cuanto más pertenece alguien a la posteridad, esto es, a la humanidad misma en su conjunto, tanto más alienado estará de sus contemporáneos.

Es fácil considerar en esa “pertenencia a la humanidad misma en su conjunto” la obra de los más geniales autores que, precisamente por su inmensa categoría, tanto más tardaron en ser reconocidas en su proverbial calidad. De hecho no sólo Cervantes, sino también la genial obra de J.S. Bach permaneció largo tiempo infravalorada...

ello acontece, (de manera obvia e indispensable), como fruto de un denodado y persistente esfuerzo intelectual.

La edad, la veteranía²⁵³ es, por todo ello, un factor cualitativo²⁵⁴ primordial en cualquier tipo de actividad intelectual y creativa; ello mismo ocurre en la literatura y también en la composición musical (como, asimismo, en cualquier tipo de interpretación artística). También, por supuesto, en la respectiva y magistral pedagogía que, de manera colateral, se establezca sobre cada especialidad. Un alto nivel artístico musical (en cualquiera de las diversas ramas de la Composición, interpretación concertística, Musicología, etc.) sólo puede llegar a ser amplio y consistente desde un compromiso (colateral y constante) interdisciplinario. A su vez, los ubérrimos efectos un compromiso interdisciplinar²⁵⁵ no se obtiene “de hoy para mañana” sino que se requieren largos y tenaces años sobre un perseverante y denodado estudio. Sobre esto es conveniente considerar la opinión de Richard Strauss²⁵⁶ cuando indica que:

La dirección [de orquesta] es, al fin y al cabo, un asunto difícil; ¡hay que tener setenta años para darse plenamente cuenta de ello!

El compromiso interdisciplinar tiene por efecto que, tras largos años de estudio, se alcance un alto nivel de conocimientos cuyos contenidos se entreveran reversiblemente, combinándose y hasta simbiotizándose; todo ello se manifiesta finalmente sobre una profunda capacidad analítica, un sólido y maduro dominio sobre la especialidad y un esplendente acrisolamiento intelectual (puesto que unos conocimientos recurren y

²⁵³ En cierto modo una veteranía acrisolada (basada en un largo proceso de constante estudio) es directamente análoga a aquel fruto que, cuanto más consistente, compacto y sazonado es, tanto más largo proceso ha requerido para su adecuada maduración. Conviene citar al caso biológico por el que todos los árboles florecen al propio simultáneamente en la primavera, dentro de un escaso margen diferencial de tiempo; en cambio (e independientemente de su deleitable sabor), muchos de ellos ofrecen su fruto pocas semanas después (caso de la cereza o níspero); otros dilatan más su maduración (melocotón, ciruela, pera) y otros, de marcada consistencia, retrasan en extremo su larga maduración, como la naranja, granada, aceituna, almendra, avellana, nuez...

²⁵⁴ Naturalmente sólo en el caso de que se haya seguido durante toda la vida un constante, profundo e intenso trabajo basado desde un enamorado compromiso intelectual pluralista, tanto del orden artístico como, complementariamente, por vía cultural e interdisciplinar.

²⁵⁵ Hay que tener también muy en cuenta que los viajes adecuadamente programados (sobre unos contenidos culturales, antropológicos, naturalísticos, etc.) también son un importante cauce de enriquecimiento intelectual. Basta tener en cuenta lo que sobre ello se afirma de Marco Polo, Cristóbal Colón y otros tantos navegantes y descubridores, lo que opina René Descartes en sus obras: *Regulae ad directionem ingenii* y en el *Discours de la méthode* así como también los constantes testimonios de Miguel de Cervantes en sus diversas obras.

²⁵⁶ Referida por Enrique Jordá (en su obra *El Director de Orquesta ante la partitura*; Madrid, Ed. Espasa Calpe, S.A., 1969, pág. 15) y, a su vez, tomada e insertada allí desde el libro *Betrachtungen und Erinnerungen*, pág. 65, (edit. Atlantis) Zurich y Friburgo, 1949.

reverten mutuamente, unos en favor de los otros, lográndose progresivamente un complejo y sólido reforzamiento). Todo ello es susceptible de incrementarse sucesivamente con la edad puesto que, precisamente con ella aumenta la experiencia²⁵⁷ y, mediante ella misma, aquella capacidad que analógicamente se podría referir como un tipo de “*ojo clínico*”, esto es, todo el cúmulo de experiencia condensado por el que es posible valorar, desde el plano analítico, el nivel cualitativo de una obra o, de otra parte, poder discernir sobre cada alumno el respectivo grado de dotes innatas cuanto, al propio tiempo, poder apreciar sintéticamente las aptitudes y las dificultades de cada cual con relación a los diversos contenidos de la respectiva variante metodológica adaptada para cada caso.

El grado de apreciación de la complejidad cultural presenta una enorme diversidad cualitativa siendo ello muy lógico puesto que el mayor nivel de la creatividad exige también, al propio tiempo, una mayor elevación intelectual para su adecuada y proporcionada comprensión a la que ya no llega la mayor parte de la gente. Probablemente, el grado de *percepción—sensación*²⁵⁸, esto es, las facultades

²⁵⁷ Es evidente que la persona necesita madurar para, con el paso de los años, tras un enorme cúmulo de largos procesos de estudio, por medio de un extenso bagaje de vivencias, tras un amplio elenco de experiencias, etc., pueda comenzar a “conocerse a sí mismo”, según la lacónica pero valiosísima expresión socrática. Pero una cosa es conocerse a sí mismo y otra muy distinta es conocer la personalidad y las características tan diferenciadas de cada autor (e incluso, en algunos casos, como en el de Verdi, tan distintas y cambiantes en cada una de sus obras). La dificultad sobre el conocimiento de cada obra aumenta sobremanera si se atiende al hecho de que la mayor parte de ellas pertenecen a épocas pretéritas y a zonas geográficas muy diversas y distantes... Sobre esto debe tenerse muy en cuenta que no es lo mismo asimilar adecuadamente *El amor brujo* o *El sombrero de tres picos* de M. Falla, *El Moldava* de B. Smetana o *En las estepas del Asa Central* de A. Borodin.

De todo ello se deduce que la edad (ocupada siempre en un severo y profundo estudio) es condición indispensable para que vayan madurando (como el excelente vino de solera) el bagaje de aptitudes y las condiciones intelectuales en el literato y en el compositor (y, en su caso, el director de orquesta). Por ello mismo son nefastas (y hasta contrarias a razón) las decisiones de determinados gestores artísticos y algunos directores generales al decidirse obsesivamente por un “director joven”. Difícilmente se razona esto de manera lógica, como no sea para poder dominar con mayor comodidad una personalidad artística inmadura e incompleta y conducirla así a algún tipo de injustificable y manipuladora acción del tipo estético (bien en lo concerniente a la elaboración del contenido de los programas, a la inserción de nuevos componentes de la orquesta, etc.) que inevitablemente redundará derivadamente sobre el ámbito ético.

²⁵⁸ Bertrand Russell, en su libro *El conocimiento Humano*; ob. cit., pág. 427, indica las siguientes consideraciones:

Nuestro conocimiento de hechos, en la medida en que no es inferencial, tiene dos fuentes, la sensación y la memoria. De éstas, la sensación es la fundamental, puesto que sólo podemos recordar lo que ha sido una experiencia sensible. Pero aunque la sensación es una fuente de conocimiento, no es en sí misma conocimiento, en un sentido habitual. Cuando hablamos de “conocimiento” generalmente damos por sentada una distinción entre el conocer y lo conocido, pero en la sensación no hay tal distinción. La “percepción”, tal como usan esta palabra la mayoría de los psicólogos, tiene la naturaleza del conocimiento, pero esto es así por los agregados que añaden a la sensación pura la experiencia o, tal vez, las disposiciones congénitas. Pero estos agregados sólo pueden contar como “conocimiento” si hay conexiones entre la sensación y otros hechos externos al estado mental momentáneo, y estas conexiones deben estar adecuadamente relacionadas entre la sensación pura y el resto del estado mental llamado percibir.

fisiológicas, son similares en todas las personas; no obstante, los siguientes grados cognoscitivos de *sensibilización—intelección* se manifiestan ya sobre muy diversos niveles y, por tanto, desde muy diversas categorías apreciativas, aumentadas a su vez por el diverso nivel intelectual y el distinto grado de cultura. Todo esto puede representarse de manera esquemática en el siguiente gráfico:

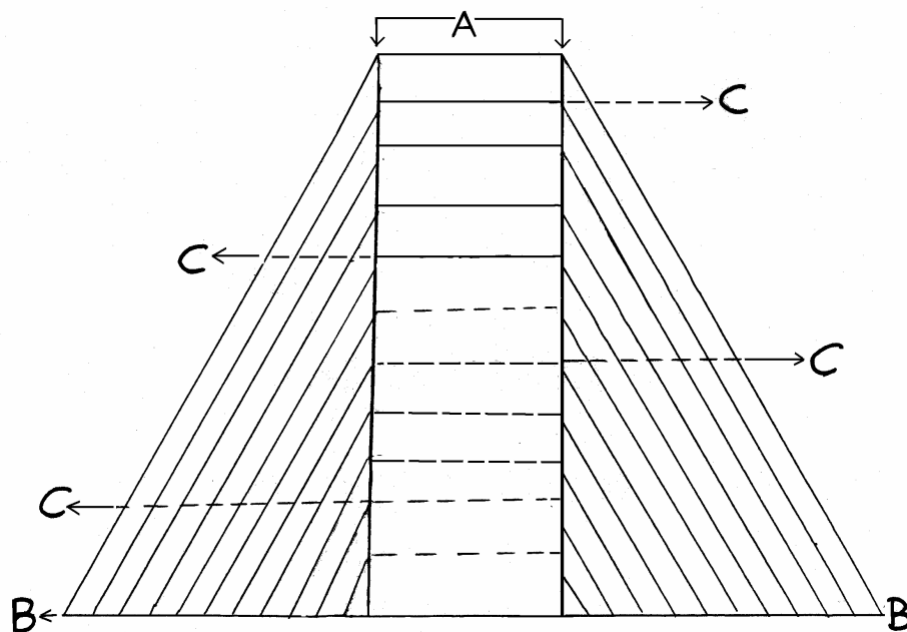


Figura 3.16. Pirámide simbólica para la relación de cultura—conocimiento.

En principio suponemos que **A** es la capacidad intelectual de un grupo de personas dotadas de un buen coeficiente intelectual. El nivel de *apreciación* se representaría por **C** que, según el respectivo *grado de cultura*²⁵⁹, posibilita una mayor actividad de **A**; por tanto, cuanto más se eleva **C** tanto mayor es el ángulo de apertura expansiva de **B** que viene a representar la relativa “amplitud” cultural de cada persona en función de la respectiva elevación de **C**. El respectivo nivel de apreciación crece relativamente en proporción directa al particular grado de cultura de cada cual, de manera que, en este aspecto, interviene también decisivamente la edad. Todo esto es también aplicable y directamente correspondiente al diverso grado de formación alcanzado por cada director en función de su respectivo compromiso intelectual.

²⁵⁹ Entendiendo aquí por cultura como cúmulo o acopio de saber que se obtiene con el continuado compromiso de estudio, más que como un cúmulo de aspectos inherentes al acervo de peculiaridades étnicas que caracterizan a una región en particular.

Volviendo al núcleo de estas consideraciones, cabe recurrir a la metáfora por la que el sabio se concentra exclusivamente en su tarea de alzar la esplendente catedral. Pero el necio, en vez de centrarse en erigir su modesta barraca, se paraliza, preso de envidiosa malicia al advertir, con rabioso nerviosismo, el incesante crecimiento que sobre la magnificente catedral va efectuando el sabio. Desesperado en su maliciosa envidia, sólo se le ocurre entonces al necio cesar radicalmente en la elaboración de su barraca y dedicar sus esfuerzos a derruir, en la medida de su malicioso ahínco, la catedral del sabio.

Parece tan ancestral como la propia toma de razón del hombre aquella incompatibilidad entre la noble aspiración del filósofo y las conveniencias de los políticos. Por ello mismo indica Platón en su *República*²⁶⁰:

Es preciso examinar cómo una índole tan bella se corrompe y se pervierte, de suerte que son muy pocos los que escapan a la corrupción general, y aun éstos son precisamente aquellos a quienes se mira no como perversos, sino como hombres inútiles. Después consideraremos cuál es el carácter de esos falsos filósofos que, usurpando una profesión de [la] que son indignos y que está fuera de sus alcances, incurren en mil extravíos y ocasionan en tu opinión el descrédito universal de la filosofía.

Precisamente esa consideración de “hombres inútiles” es la que, en su deprimente mediocridad tiene el vulgo (y las personas que supeditan la cultura a los meros intereses de la prosaica rentabilidad económica) respecto de los filósofos y de todas aquellas personas que manifiestan una noble disquisición sobre cualquier tipo de problema filosófico, científico o artístico. Por todo ello, naturalmente, hay que asentir con Platón cuando éste indica en *La República*²⁶¹ lo siguiente:

Queda reducido el número bien escaso de los verdaderos filósofos a algún espíritu elevado, perfeccionado por la educación, que, retirado en la soledad, debe su perseverancia en el estudio de la sabiduría al cuidado que ha tenido de alejarse de los corruptores, o bien de alguna alma grande que, en un Estado pequeño, se consagre a la filosofía por el desprecio que con razón le inspiran los cargos públicos y cualquier otra profesión.

Cabe remarcar que entre los políticos aupados por el vulgo y los verdaderos filósofos se establece desde siempre un mutuo rechazo, a modo de polos contrarios que

²⁶⁰ Ob. cit., págs. 217-18.

²⁶¹ Idem. pág. 224.

se repelen y deleznan en extremo, como no puede ser de otra manera dado que la orientación ética (y, por supuesto, también estética) de ambos suele ser diametralmente opuesta. En todo caso cabe indicar que el político pretende, a toda costa, revestirse de apariencia de autoridad moral, con ligereza e improvisación, intentando ganar para su causa al intelectual. Pero eso no pasa de ser un espejismo ilusorio, una pretendida aunque utópica aspiración, una ilusión por metabolizar algo indomeñable a tan descarada y depravada metamorfosis: que el intelectual renuncie a sus elevados ideales o, al menos, los disponga al utilitarismo político según la veleidosa y cambiante circunstancia. En todo caso, únicamente resulta domeñable por el político aquel tipo de pseudo-intelectual de mediocre nivel. El intelectual de altura, aquel que aunque con noble intención y magnánima decisión decide (ingenuamente) colaborar con el político, pronto encuentra arduas dificultades, generalmente insolubles, para conciliar el cabal idealismo con el descarado oportunismo. Por ello mismo indica²⁶² Ortega y Gasset:

La misión del llamado “intelectual” es, en cierto modo, opuesta a la del político. La obra intelectual aspira, con frecuencia en vano, a aclarar un poco las cosas, mientras que la del político suele, por el contrario, consistir en confundirlas más de lo que estaban.

Béla Bartók coincide también plenamente con estas ideas al considerar el conflicto que se muestra con la problemática relación entre el intelectual y el político. Por ello mismo indica²⁶³ lo siguiente:

En cuanto a la explotación política... ¡debemos decir que donde empieza la política acaban el arte y la ciencia, y cesan el derecho y la comprensión!

A continuación se muestra, una vez más, la exquisita sensibilidad cervantina en el aprecio de la contemplación y el deleite de la naturaleza:

—No me parece bien, pastores, que os mostréis tan avaros que no queráis corresponder y pagar lo que debéis a las calandrias y ruiseñores y a los otros pintados pajarillos que por entre estos árboles con su no aprendida y maravillosa armonía os van entreteniendo y regocijando. Tocad vuestros instrumentos y levantad vuestras sonoras voces, y mostradles que el arte y destreza vuestra en la música a la natural cuya se aventaja. [...]

²⁶² *La rebelión de las masas*, ob. cit. pág. 45.

²⁶³ Béla Bartók: *Escritos sobre música popular*, ob. cit., pág. 77.

Poco fue menester para ser Aurelio obedecido, porque luego Erastro tocó su zampoña y Arsindo su rabel, al son de los cuales instrumentos, dando todos la mano a Elicio, él comenzó a cantar de esta manera:

Por lo imposible peleo,
y si quiero retirarme,
ni paso ni senda veo;
que hasta vencer o acabarme,
tras sí me lleva el deseo. [...]

Parecióle a Marsilio que lo que Eilio había cantado tan a su propósito hacía que quiso seguirle en el mismo concepto; y así, sin esperar que otro le tomase la mano, al son de los mismos instrumentos, de esta manera comenzó a cantar:

¡Cuán fácil cosa es llevarse
el viento las esperanzas
que pudieron fabricarse
en las vanas confianzas
que suelen imaginarse!

Con un profundo suspiro dio fin a su canto el lastimado Marsilo, y luego Erastro, dando su zampoña, sin más detenerse, de esta manera comenzó a cantar:

En el mal que me lastima
y en el bien de mi dolor,
es mi fe de tanta estima,
que ni huye del temor,
ni a la esperanza se arrima. [...]

Callo Erastro; y luego, el ausente Crisio, al son de los mismos instrumentos, desta suerte comenzó a cantar:

Si a las veces desespera
del bien la firme afición,
quien desmaya en la carrera
de la amorosa pasión,
¿qué fruto o qué premio espera?

A todos pareció bien la orden que los pastores en sus canciones guardaban, y con deseo atendían a que Tirsi o Damón comenzasen; mas presto se le cumplió Damón, pues, en acabando Crisio, al son de su mismo rabel, cantó desta manera:

Amarili, ingrata y bella,
¿quién os podrá enternecer,
si os vienen a endurecer
las ansias de mi querella
y la fe de mi querer? [...]

El canto de Damón acabó de confirmar en Timbrio y en Silerio la buena opinión que del raro ingenio de los pastores que allí estaban habían concebido; y más cuando, a persuasión de Tirsi y de Elicio, el ya libre y desdeñoso Lauso, al son de la flauta de Arsindo, soltó la voz en semejantes versos:

Rompió el desdén tus cadenas,
falso amor, y a mi memoria,

el mismo ha vuelto la gloria
de la ausencia de tus penas. [...]

como Galatea estaba informada del estremo de la voz de Nísida, quiso, por obligarla, cantar ella primero; y por esto, antes que otro pastor comenzase, haciendo señal a Arsindo que en tañer su flauta procediese, al son della, con su estremada voz, cantó desta manera:

Tanto cuanto el amor convida y llama
al alma con sus gustos de apariencia,
tanto más huye su mortal dolencia
quien sabe el nombre que le da la fama. [...]

Luego que Galatea acabó de cantar, con corteses palabras rogó a Nísida que b mismo hiciese; la cual, como era tan comedida como hermosa, sin hacerse de rogar, al son de la zampoña de Florisa, cantó desta suerte:

Bien puse yo valor a la defensa
del duro encuentro y amoroso asalto;
bien levanté mi presunción en alto
contra el rigor de la notoria ofensa. [...]

en aquel poco espacio le tuvo Belisa para cumplir lo que Silveria le rogó, que fue que algo cantase; la cual, acompañándola el son de la flauta de Arsindo, cantó lo que se sigue:

Libre voluntad esenta,
atended a la razón
que nuestro crédito aumenta;
dejad la vana afición,
engendradora de afrenta;

Como siempre en Cervantes, estas expresiones están cargadas de denso contenido conceptual. Al mostrarse el amor como idea central, superior, en torno a él aparece todo tipo de estados psicológicos, pero todos ellos con el denominador común de la melancolía que generalmente emana de la tremenda correlación de amor-dolor. En todo caso, Cervantes enmarca convenientemente estas cuitas amorosas en un idílico entorno naturalístico con la mejor voluntad, precisamente desde la representación de la naturaleza en el mejor ambiente del *locus amoenus*. Este *locus amoenus* actúa como el mejor bálsamo, como el aromático y deleitable lenitivo sin el cual sería prácticamente insufrible el dolor de las profundas y terribles heridas que produce en la noble persona la manifestación noble y sincera del amor. En estos contextos entresacamos las siguientes y notorias expresiones:

- A. corresponder y pagar lo que debéis a las calandrias y ruiseñores y a los otros pintados pajarillos que por entre estos árboles con su no aprendida y maravillosa armonía os van entreteniendo y regocijando.

- B. tocad vuestros instrumentos y levantad vuestras sonoras voces, y mostradles que el arte y destreza vuestra en la música a la natural suya se aventajan.
- C. hasta vencer o acabarme, tras sí me lleva el deseo.
- D. En el mal que me lastima y en el bien de mi dolor, es mi fe de tanta estima, que ni huye del temor, ni a la esperanza se arrima.
- E. Amarili, ingrata y bella.
- F. el amor convida y llama al alma con sus gustos de apariencia.
- G. Bien puse yo valor a la defensa del duro encuentro y amoroso asalto.

La absoluta sinceridad que se manifiesta en estas expresiones requiere, obviamente, el esclarecido marco natural campestre y en él, el deleitable canto de las pájaros; no obstante, aunque se correlacione directamente con condiciones netamente antropológicas, el canto de éstos es puramente instintivo mientras que el de los enamorados pastores surge como desahogo espontáneo, a medio camino entre la plena consciencia y la irreprimible expresión natural de la pena amorosa:

A. “corresponder y pagar lo que debéis a las calandrias y ruiseñores y a los otros pintados pajarillos que por entre estos árboles con su no aprendida y maravillosa armonía os van entreteniendo y regocijando”.

El grado de potencialidad memorística, incluso en los animales de conocimiento superior, es de escasa magnitud. La manera en que opera en ellos la memoria es como de un estado precario; por tanto, únicamente incide sobre el sentimiento de agrado o rechazo pero de manera abstracta y difusa. No obstante, en estos ámbitos de agrado—rechazo son capaces estos animales superiores de manifestar una extensa gama; precisamente esa amplia gama o escala de facetas expresivas puede apreciarse perfectamente en el perro y nos sorprende por su admirable parecido con el de las propias personas. Pero, con todo ello, son incapaces desde sus propias representaciones cerebrales, de establecer las relaciones de causa—efecto y, al propio tiempo, no disponen de una potencia memorística suficiente para poder almacenar diversos casos y aplicar sobre ellos los diversos grados de contraste y similitud. Por ello mismo, incluso estos animales de nivel superior tienen problemas para recomponer a diario sus rudimentos precarios memorísticos. Sobre esto indica²⁶⁴ Ortega y Gasset lo siguiente:

²⁶⁴ En su ob. cit. *La rebelión de las masas*, pág. 53.

La única diferencia radical entre la historia humana y la “historia natural” es que aquella no puede nunca comenzar de nuevo. Köhler y otros han demostrado como el chimpancé y el orangután no se diferencian del hombre por lo que, hablando rigurosamente, llamamos inteligencia, sino porque tienen mucha menos memoria que nosotros. Las pobres bestias se encuentran cada mañana con que han olvidado casi todo lo que han vivido el día anterior, y su intelecto tiene que trabajar [de nuevo] sobre un mínimo material de experiencias.

Los pájaros, con un nivel de conocimiento muy inferior al de chimpancés, orangutanes, caballos, perros, delfines, focas, osos..., muestran unos cantos bellísimos, especialmente en el caso de los ruiseñores; pero cabe considerar, no obstante, que ello se debe exclusivamente a las facultades puramente instintivas con que han sido generosamente dotados por la naturaleza y no por efecto de una memoria que les posibilitaría acumular experiencia (de sucesivas generaciones anteriores, más la propia) y progresar gradualmente, por ello mismo, en su respectivo “arte” del canto. En este mismo sentido indica Cervantes la expresión sobre la “no aprendida armonía” ya que, ciertamente, no ha podido ser aprendida precisamente por la carencia de memoria o, al menos, por una muy reducida capacidad de esta potencia intelectual. No obstante, ciertos hechos nos abocan a reconsiderar el que, probablemente, sí que poseen los pájaros cierto ámbito de memoria, aunque sea ésta de dimensión precaria. Sobre esto mismo cabe indicar que periódicamente se realizan concursos de cantos de este tipo de pájaros. La competencia es muy intensa entre los concursantes. Hasta tal punto es esto así que han elucubrado sobre diversos recursos para obtener de sus pájaros más belleza, intensidad y continuidad en los cantos. Se observó que los pájaros que, de por sí, ofrecían una satisfactoria acción en sus cantos, éstos menguaban notablemente debido a su exposición a un amplio y desconocido público durante los actos de los concursos. Por ello mismo se pensó en alimentarlos “a palillo” desde la tierna crianza; con ello se logra una mayor docilidad y una absoluta confianza del pájaro con su criador, en quien el pájaro ve a una especie de nodriza²⁶⁵. El siguiente paso consiste en dispensarle al pájaro continuas sesiones de audición de grabaciones de cantos de pájaros de alta calidad. El resultado es verdaderamente admirable y sorprendente: el pájaro recibe este adiestramiento o “aprendizaje” y lo reproduce con asombrosa y nítida fidelidad. Todas aquellas cualidades de variedad en los giros melódicos, coherentes trazos y resueltas

²⁶⁵ Por ello mismo, al “actuar” el pájaro ante un numeroso público en el correspondiente concurso, no se inhibe ante la presencia de tanta gente, ya que le produce un inmenso grado de tranquilidad el hecho de advertir la constante presencia de su dueño, al que considera como su “criador-nodriza”.

desinencias, limpieza en las articulaciones, intensidad y claridad las adaptan con estricta fidelidad desde la audición del correspondiente CD.

En otro sentido, aun careciendo de plena capacidad memorística, es tal el grado de inmensa belleza del canto de los pajarillos (especialmente el de los ruiseñores) que Olivier Messiaen indica²⁶⁶ lo siguiente a este respecto:

Una vez que empecé a profundizar en la ornitología, y que descubrí el canto de los pájaros, toda mi técnica anterior quedó atrás, la olvidé, porque ellos, los pájaros, me enseñaron una nueva. [...]

Me lancé yo sólo al estudio de los pájaros y de su canto, que he ido anotando en todos mis viajes, primero en Francia, a todo lo largo de Francia, y esa fue la base de mi *Catalogue d'Oiseaux*, y después, fuera ya de Francia, anoté el canto de los pájaros de América del Norte, especialmente los del Oeste, y sobre todo en Bryce Canyon, que es la inspiración de *Des Canyons aux étoiles*. También he anotado el canto de los pájaros del Japón, y para esos pájaros escribí los Sept Haï-Kai, y todavía otros pájaros, los de Israel, fueron la base compositiva de mi *Livre du Saint-Sacrament* para órgano, porque esa obra trata de la presencia de Cristo en el Santo Sacramento y para ella anoté los cantos de los pájaros que Jesucristo escuchó por lo que fui “ex profeso” a Jerusalén, a Jericó, a Enguedi, Massada, a Cafarnaún, a todos los lugares geográficos mencionados en los evangelios por los que Cristo pasó. Allí pude anotar el canto del Bilbil en su jardín, que es un pájaro que Cristo ha podido escuchar perfectamente. Y, bueno, considero que es casi una exclusiva especialidad mía, el haber anotado el canto de los pájaros de Nueva Caledonia, en donde se dan algunas especies únicas, que sólo viven en esa parte del Pacífico, y buen parte del canto de esas aves aparece en mi ópera *Saint François d'Assise*.

Estas indicaciones “al descubrir el canto de los pájaros, toda mi técnica anterior quedó atrás, la olvidé, porque ellos, los pájaros, me enseñaron una nueva” son de especial significación. Lo son, especialmente, en un compositor de tan grandes facultades intelectuales y tan depurada cultura general; pero a esto hay que añadir el estricto y riguroso método por el que se regían sus composiciones, hasta el punto de editar un tratado²⁶⁷ (*Técnica de mi Lenguaje Musical*). Con todo ello hay que quedar, sin ningún tipo de equívoco al respecto, tan sorprendentes afirmaciones.

²⁶⁶ Extracto efectuado desde la revista musical *Diverdi*, N° 176/diciembre 2008, págs. 52 a 56.

Se trata de “una conversación inédita” entre el gran compositor francés, Olivier Messiaen (1908-1992) y José Luis Pérez de Arteaga. Éste indica que esa entrevista la realizó al compositor el 13 de mayo de 1989 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Se publicó en esta revista, *Diverdi*, en la fecha indicada, con motivo de los cien años que el maestro hubiera cumplido en ese mismo mes de diciembre del 2008.

²⁶⁷ A este tratado nos volvemos a referir posteriormente con motivo del análisis de terminados contextos inherentes a la novela de *El licenciado Vidriera*.

B. “tocad vuestros instrumentos y levantad vuestras sonoras voces, y mostradles que el arte y destreza vuestra en la música a la natural suya se aventajan”.

La historia humana se caracteriza por el constante progreso que se debe fundamentalmente a la acumulación y perfeccionamiento sustentados precisamente sobre las facultades memorísticas del ser humano. Frente a la precaria facultad memorística de los animales (elemental, incluso en las clases superiores), esta facultad es portentosa en los seres humanos. Pero es que, además de la memoria particular, existe también un tipo superpuesto de “memoria colectiva” por la que se efectúa un incesante progreso cualitativo, acumulativo, desde el “suma y sigue” generacional. En este sentido cabe indicar que el niño, con tan sólo tres años, es ya muy capaz de acopiar un elenco léxico que a la humanidad le debió suponer la extraordinaria cantidad de cientos y aun de miles de años... También, con cuatro o cinco años es capaz el niño de cantar admirablemente, cuando el hombre adulto primitivo tan sólo era capaz de proferir rudimentarias exclamaciones altisonantes. En esa misma línea, sobre los 25 años, puede lograr (desde el propio nivel de la licenciatura universitaria) un acopio de conocimientos que le pueden permitir ejercer funciones como la cirugía, abogacía, arquitectura, composición musical, e incluso ejercer (tan sólo un poco más tarde) el magisterio de estas mismas disciplinas. Más aún, existen mentes privilegiadas que, sobre los 35/40 años logran situarse en una brillante posición de vanguardia en bioquímica, ingeniería informática, etc. Todo este prodigio formativo sólo es posible por medio del directo acopio de la inmensa herencia recibida mediante la adquisición de unas “experiencias” desarrolladas por generaciones anteriores, de cuya acción cultural acumulativa se tiene sólo una información virtual, pero que es posible incorporar e integrar plenamente (por efecto del “suma y sigue” memorístico) mediante un plan metódico y coherente de estudio.

El progreso cultural humano, salvo determinadas interrupciones, e incluso recesiones y retrocesos (por efecto negativo de avatares históricos, generalmente de signo violento o represivo), muestra un aspecto como de manifiesta aceleración. Esta aceleración cultural es tanto más acusada cuanto más marcada es la modernidad. De esta manera, bien se puede comprobar que en determinados ámbitos de la cultura (especialmente en la ciencia y la técnica), se ha avanzado más en los últimos 50 años (segunda mitad del siglo XX) que en toda la segunda parte del segundo milenio (desde el 1500 hasta la actualidad). La literatura, y también la música, siguieron un espectacular y sorprendente desarrollo en la época de entre-siglos XIX-XX y también en

la primera mitad del siglo XX. Con Beethoven se inicia una sorprendente aceleración cualitativa que se proyecta brillantemente hasta toda la primera mitad del siglo XX. Aunque es muy admirable el nivel compositivo de P.L. Palestrina y el de de T.L. de Victoria, cabe apreciar la enorme diferencia y el gran progreso cualitativo que se muestra desde aquellos autores del siglo XVI hasta las obras de Béla Bartók, Igor Strawinsky, Carl Orff, Giacomo Puccini, Richard Strauss o Manuel de Falla. Otro tanto cabe decir de la literatura que, verdaderamente, con la suma de las Generaciones del '98 y del '27, se aprecia a modo de una especie de segundo Siglo de Oro Español.

C. “hasta vencer o acabarme, tras sí me lleva el deseo”. Sobre estas tremendas expresiones cabe considerar las oportunas consideraciones que Schopenhauer efectúa respecto a estos mismos conceptos; por ello mismo indica²⁶⁸ lo siguiente:

En los grados supremos de la pasión es tan brillante esta quimera que, si no pude conseguirse, la misma vida pierde todos sus encantos y atractivos. Y parece desde entonces tan vacía de alegrías, tan sosa y tan insípida, que el disgusto que por ella se siente supera aun el horror de la muerte, y el infeliz abrevia a veces sus días voluntariamente.

D. “En el mal que me lastima y en el bien de mi dolor, es mi fe de tanta estima, que ni huye del temor, ni a la esperanza se arrima”.

Parece esta estrofa la directa continuación de la que se ha expresado anteriormente; al menos, su sentido se establece en la misma línea conceptual. Es bien sabido que el campo puramente poético no es del profundo dominio en Cervantes, aunque se manifieste en él con suficiente decoro. Pero en estos versos (como en algún otro esporádico caso), logra conciliar el profundo concepto con una felicísima expresión hermenéutica. En la expresión por la que se indica “el bien de mi dolor” cabe reconocer la íntima y directa analogía con aquellas expresiones, anteriormente citadas²⁶⁹, de Antonio Machado.

Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada...

Con la expresión “es mi fe de tanta estima”, se manifiesta cierto forzamiento que, por imperativo de la rima, se establece con la palabra “estima” ya que, en todo caso,

²⁶⁸ En su ob. cit., *El amor, las mujeres y la muerte*, págs. 43-44.

²⁶⁹ Insertada en el conjunto poemático de las *Soledades*.

mayor coherencia se establecería con las variantes “sólida”, “firme”, “acrisolada”, etc. En el segundo miembro de esta densa frase se acrecienta, si cabe, la profundidad conceptual. En cuanto a que “ni huye del temor” cabe deducir que el amante ha experimentado el dolor (muchas veces acerbo...) que suele acompañar al que experimenta el verdadero amor. La dura y persistente porfía que el amante asume por lograr el amor lo acostumbra al dolor y, aunque éste le lacere el alma, acaba por familiarizarse con él, muy a su pesar. El segundo miembro, “ni a la esperanza se arrima”, viene a sugerir que, al borde ya de perder las últimas esperanzas y anhelos de lograr lo que se acariciaba y ansiaba con tanto denuedo, el amante se refugia precisamente en la evocación de aquella ilusión primigenia que encendió la llama del amor y que lo enardeció de valor y de entusiasmo. En todo caso, la explícita y abierta manifestación apesadumbrada de amor herido no supone un signo de debilidad; por ello mismo Schopenhauer lo reconoce así claramente con las siguientes expresiones²⁷⁰: “Un héroe se ruboriza de exhalar quejas vulgares, pero no quejas de amor”.

El que ama con noble intensidad sólo piensa en ofrecer, en dar, incluso hasta el extremo de darse a sí mismo. Pero este magnánimo sentimiento choca, frontal y generalmente, contra un mundo cargado de insensatez, soberbia y hedonismo. Efectivamente, cuanto mayor es la intensidad en el amor, tanto mayor es el acerbo dolor que ello acarrea, prácticamente de manera inexorable, absolutamente inevitable...

Con todo, a pesar de los pesares, aun sobre el efecto de más horrible dolor, quien ha experimentado el intenso y noble amor, no puede renegar de esta maravillosa experiencia, ni siquiera cuando ésta la ha producido un inefable y terrible dolor. Por ello mismo, retornando a un plano puramente humano, cabe reconsiderar de nuevo aquellas profundas expresiones poéticas²⁷¹:

¡Quien no sabe de penas

²⁷⁰ Idem, pág. 41.

²⁷¹ Aparecen en la obra *Alba del Monte Carmelo* (dentro de la Égloga V. *Dulce Pastor de las corderas blancas*, pág. 117), editada por la Colección *FIDES* de Madrid. Muestra el Depósito Legal M. 7.940-1968. Está dedicada: *A los divinos patronos de la poesía española TERESA y JUAN en homenaje de fervor*. Mendizábal las intercala y entevera con diversas estrofas de San Juan de la Cruz entre las establece una especie de simbiosis sobre la que, por encima de tiempo y espacio, se funden las almas gemelas y se entrelazan en similar estética.

En todo caso, creemos que estas interpolaciones no se deben a la pluma de San Juan de la Cruz. Probablemente estos versos se deben a Diego de San Pedro o Pedro de Sant Angelo; también es probable que ambas denominaciones se correspondan con la misma persona... Por otra parte, hasta cabe pensar que se deba a la invención popular y que, precisamente por su hondo calado emotivo, haya sido copiada por diversos poetas...

en valle de dolores
no sabe cosas buenas
ni ha gustado amores,
pues penas es el traje de amadores!

Con todo ello, no obstante, el amante sincero acaba por sentir como una especie de fatídica y abrumadora asfixia, a modo de una agobiante desesperanza, ante tanta superficialidad, ante tanta falsedad e hipocresía contra lo que queda malherido el amor. Puede también ocurrir, no obstante, como efecto de una gratificante experiencia, que el sincero amor haya sido medianamente correspondido por la otra parte; pero, precisamente por ello mismo, cuando esta parte desaparece por el infortunio de la muerte, el poeta, anegado de angustia y quebrantado por el dolor, exclama, como en el caso de Antonio Machado, estas terribles expresiones²⁷²:

Señor, me cansa la vida,
tengo la garganta ronca
de gritar sobre los mares,
la voz de la mar me asorda.
Señor, me cansa la vida
y el universo me ahoga.
Señor, me dejaste solo,
solo, con el mar a solas.

Sobre este asunto es tremendo y conmovedor el caso relativo a Severo Ochoa. A la muerte de su mujer, estando este insigne científico en plenas facultades mentales y con amplia capacidad para la dedicación a la investigación, llegó a declarar que sin su mujer, la vida no tenía ya sentido para él y que se encontraba ya como de sobra en este mundo... Tales declaraciones impactaron fuertemente en la sensibilidad de muchas personas que no atinábamos a comprender todo el hondo significado en su profundo dramatismo. Aquello parecía tremendamente contradictorio en boca de quien estaba siendo colmado de honores, reclamado para impartir clases magistrales y admiradas conferencias por los más acreditados foros del planeta y siendo investido, al propio tiempo, como *Doctor Honoris Causa* por las más insignes universidades de todo el mundo. Pero tal aparente contradicción no lo era tanto para las personas que han experimentado el sentimiento del noble amor en sus vidas...

²⁷² Ya nos hemos referido a estas bellísimas aunque tristísimas expresiones anteriormente. Aparecen dispuestas en los *Tres cantares enviados a Unamuno en 1913*. Tomado de la obra *Antonio Machado: Poesías Completas*, Madrid; Selecciones Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1977, pág. 385.

E. “Amarili, ingrata y bella”. De nuevo recurrimos a Schopenhauer por cuanto sus profundas consideraciones²⁷³ se nos muestran plenas de autoridad en estos conceptos:

Un cuerpo notablemente hermoso compensa muchos defectos y nos hechiza. [...] Sólo así se explica que hombres razonables y hasta distinguidos se enlacen con harpías y se casen con mujeres indignas y no comprendan cómo han podido hacer tal elección. He aquí por qué los antiguos representaban el Amor con una venda en los ojos. Hasta puede suceder que un enamorado reconozca con claridad los vicios intolerables de temperamento y de carácter en su prometida, que le presagia una vida tormentosa, y hasta puede ocurrir que sufra por eso amargamente, sin tener valor para renunciar a ella.

En el personaje de Soledad Fiamma y en aquella condición de cariño que aparece en la novela²⁷⁴ *Una loca del corazón* se establece la frontal y tensa contraposición con la que choca el poeta Honorio Stalzo. Por una parte la doctora en Derecho, Soledad Fiamma, toda cordura, de alto nivel intelectual y ejemplo de virtudes; por otra, la cantante de ópera, Graziella Faralzzi. Mendizábal la describe como una mujer bellísima y de cuerpo fascinante pero de moral disoluta y veleidosa conducta. En todo caso, y para su fatalidad, Honorio Stalzo elige a Graziella; triunfa con ello la parte instintiva, la de la zona derecha del cerebro en que predomina la sensibilidad sobre aquella parte izquierda en que se aloja la actividad puramente racional. Sólo en la irremediable fatalidad comprende Honorio Stalzo su equivocación que, en cierto modo, intuía y hasta preveía, pero que, según razona Schopenhauer, ni aun los hombres más inteligentes pueden eludir, puesto que también impera sobre ellos la inexorable ley del instinto que predomina sobre la razón. De ahí mismo conviene recordar aquello que se ha expresado ya anteriormente:

El corazón tiene razones
que la razón no entiende

F. “el amor convida y llama al alma con sus gustos de apariencia”. Esta expresión viene a ser como una extensión, a modo de ensanchamiento de la anterior.

²⁷³ Manifestadas en la pág. 33 y, después en la pág. 45 de su ob. cit., *El amor, las mujeres y la muerte*.

²⁷⁴ Aparece publicada por la *Editorial Gemas* de Madrid. No se indica el depósito ni el Registro Legal. Únicamente el nombre de la imprenta: Pablo López-Madrid.

G. “Bien puse yo valor a la defensa del duro encuentro y amoroso asalto”. Sobre este asunto Federico de Mendizábal indica²⁷⁵ lo siguiente con estas hondas consideraciones del orden psicológico:

Todo en amor es un juego de habilidades psicológicas. Quien primero se vence a sus deseos, queda colocado en posición sentimental inferior²⁷⁶. El amor no es otra cosa que un juego de voluntades, una rivalidad amable, pero tensa. Duelo corto y vibrante de dos vencidos iniciales y un vencedor aparente. Dominar es poder, saber esperar en acecho constante. Difícil, desde luego, porque todo enamorado es un alma que ha perdido su voluntad; más aún, que ha regalado su voluntad a otro espíritu.

Efectivamente, por lo general suele ocurrir que el que más pronto, o más abiertamente declara su amor, tanto más se expone, en consecuencia, a que la otra parte, aun queriendo mucho también, lo desestime y humille en apariencia, al considerar que la cosa está como fácilmente ganada. Así considerado, el juego del amor no es más que pura y directa metáfora de la más cruda y rigurosa táctica militar. Por ello mismo no se debe abandonar alegremente la trinchera puesto que la parte opuesta aguarda bien parapetada, sin exponer riesgo alguno de ver heridos sus sentimientos. Por desgracia para los que actúan siempre de manera noble, especialmente en el amor, esto se suele aprender en muchos casos demasiado tarde...

[...] la cruel Gelasia, sin moverse del lugar donde estaba, y sin hacer cuenta de toda aquella compañía, que los ojos en ella tenían puestos, con un extraño donaire y desdeñoso brío, sacó un pequeño rabel de su zurrón, y, parándose a templar, muy despacio, a cabo de poco rato, con voz en extremo buena, comenzó a cantar desta manera:

¿Quién dejará del verde prado umbroso
las frescas yerbas y las frescas fuentes?
¿Quién de seguir con pasos diligentes
la suelta liebre o jabalí cerdoso? [...]

Lenio los vio subir, y no hizo ningún otro movimiento alguno si no fue sacar de su zurrón su rabel, y con un nuevo y extraño reposo se tornó a sentar; y, vuelto el rostro hacia donde su pastora huía, con voz suave, y lágrimas acompañada, comenzó a cantar desta suerte:

¿Quién te impele, crüel? ¿Quién te desvía?
¿Quién te retira del amado intento?

²⁷⁵ En el Capítulo IX, *Teorías de amor* de la novela *La novia de mi marido* (que aparece publicada por Ediciones Patria Hispania de Madrid en 1942). En esta obra se muestra un intenso carácter dramático sobre un estilo realista que a veces alcanza niveles de fuerte tensión y hasta de descarnada crudeza.

²⁷⁶ Verdaderamente, quien ha afrontado el amor con todas sus consecuencias sabe cuanta verdad encierran estas aseveraciones que aquí manifiesta Mendizábal.

¿Quién en tus pies veloces alas cría,
con que corres ligera más qu' el viento? [...]

Ojo a los retroncs de estas décimas

Elicio [...] al son de un blando céfiro que mansamente soplabá, con voz suave y baja, comenzó a cantar desta manera:

Si deste hirviente mar y golfo insano,
donde tanto amenaza la tormenta,
libro la vida de tan dura afrenta
y toco el suelo venturoso y sano,

Aparecen aquí tres referencias sonoras; una de ellas es puramente naturalística y las otras dos enteramente musicales:

- A. sacó un pequeño rabel de su zurrón, y, parándose a templar, [...] comenzó a cantar desta manera.
- B. sacar de su zurrón su rabel [...] con voz suave, y lágrimas acompañada, comenzó a cantar desta suerte.
- C. Elicio [...] al son de un blando céfiro que mansamente soplabá, con voz suave y baja, comenzó a cantar desta manera.

Todas estas referencias, aunque con diferentes matices y en distintos contextos, han sido reiteradamente consideradas; no obstante, conviene establecer sobre ellas unos breves pero pertinentes comentarios.

Desde la indicación de “sacar un pequeño rabel de su zurrón” claramente se denota que se trata de un instrumento de pequeño tamaño, probablemente de parecida dimensión a la del violín. En todo caso, el rabel es precisamente el instrumento antecesor del violín. El rabel también se tocaba mediante un arco que se deslizaba en dirección absolutamente perpendicular respecto a las cuerdas. Éstas estaban tendidas desde el clavijero y eran frotadas en su centro para la correspondiente producción del sonido.

Tocar el rabel y cantar al propio tiempo nos indica que, efectivamente, en la época de Cervantes se estaba aún iniciando (y, por tanto, muy lejos todavía de consolidarse) aquel radical cambio de disposición para la efectuar la correspondiente interpretación, esto es, el hecho por el que este instrumento pasó de estar apoyado sobre la rodilla izquierda a colocarse directamente sobre el hombro izquierdo (en dirección

perpendicular respecto al cuello y sujetado también, al propio tiempo, por la parte lateral de la barbilla izquierda).

Sobre este asunto, de fundamental importancia para la interpretación de este instrumento, cabe efectuar algunas consideraciones, especialmente por la amplia y determinante influencia que este cambio de posición tendría para el futuro del violín y su amplia representación dentro de la orquesta sinfónica.

BREVES CONSIDERACIONES SOBRE LAS PECULIARIDADES DEL VIOLÍN

A las excelencias de este maravilloso instrumento hay que añadir el hecho de que se construye sobre diversos tamaños aunque todos ellos desde la absoluta correspondencia formal del instrumento tipo del violín; de esta manera se construyen diversos tipos de violines a mayor escala²⁷⁷ que reciben el nombre de viola,²⁷⁸ violoncello y contrabajo²⁷⁹.

Otro aspecto de fundamental importancia para las posibilidades interpretativas técnico-artísticas del violín ha sido, según estamos indicando, la peculiar modificación²⁸⁰ que en Occidente se efectuó respecto a la colocación del violín sobre el hombro con el apoyo de la parte lateral de la barbilla y el mentón izquierdo; este hecho propició la absoluta liberación de la triple articulación de muñeca—antebrazo—brazo con el siguiente efecto de las enormes posibilidades de flexión que se traducen a su vez en un brillante conjunto de recursos técnicos y mecánicos para la interpretación. La

²⁷⁷ También cabe considerar aquellos violines de menor escala. Precisamente la moderna pedagogía violinística ha encontrado una magnífica solución al requerir la construcción de violines y violoncellos de reducida escala, muy aptos para la diminuta anatomía de los pequeños alumnos. Con el progresivo desarrollo anatómico del alumno se le concede a éste un violín también de mayor tamaño, pasando paulatinamente desde el tamaño de 1/3, 1/2, 3/4 hasta el definitivo de 4/4.

²⁷⁸ Se llama así, impropriamente desde luego, a los *violines contraltos* en España y diversas naciones hispanohablantes pero en Francia y otros países se les conceptúa con su correcto nombre de violines (aunque desde la abreviación de *altos*).

²⁷⁹ Entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX se produjo en muchas orquestas aquella alternancia e incluso coexistencia de contrabajos tanto de la familia de los violines como de las violas hasta que paulatinamente se fue imponiendo el tipo de contrabajo-violas que es el que rige generalizadamente sobre todas las orquestas en la actualidad.

²⁸⁰ La posición interpretativa del violín en la zona del Medio Oriente (que es precisamente el lugar de su origen estudiado por la organología) consiste en apoyar su base sobre el muslo de la pierna izquierda con lo cual quedan extraordinariamente coartadas las posibilidades flexivas anatómicas de ambas manos y brazos.

audición de cualquier obra virtuosa del violín muestra las inmensas posibilidades interpretativas de este instrumento que parecen no tener fin.

Las posibilidades técnico-interpretativas sobre el violín han quedado muy coartadas en Oriente precisamente por la posición con la que se efectúa todavía su interpretación. La forma de interpretación entre los orientales (apoyado sobre la rodilla, de manera similarmente directa a su misma disposición italiana, “*da braccio*”, durante el primer Renacimiento) difiere de la manera con que es interpretada actualmente en Occidente, entre el cuello-hombro (que permite, evidentemente, esos altísimos niveles de virtuosismo).

En el gráfico insertado al principio (en la Presentación) se puede observar el tipo de violín que los musulmanes denominan como *camanya*. Éste equivale propiamente a nuestro violín. Quizá en su origen²⁸¹ debió ser la misma cosa que el *rehbad*²⁸². Junto al laúd éste el instrumento el de mayor jerarquía entre los árabes. En el Magreb es el punto de referencia para la afinación de los demás instrumentos, siendo este instrumento, además, el encargado de sostener la línea melódica puramente vocal que entonan los cantantes solistas.

Pero si importante es la maniobrabilidad de la mano izquierda por las distintas posiciones del diapasón, no menos importante, aunque diametralmente distinta, es el accionamiento del arco mediante la mano derecha puesto que la diversa gama de los golpes de arco, control de distintas proporciones, contrastantes presiones y diversas densidades, muestran que la funcionalidad de la mano derecha no es menos determinante y decisiva que la de la izquierda.

B. “sacar de su zurrón su rabel [...] con voz suave, y lágrimas acompañada, comenzó a cantar desta suerte”.

Poco cabe añadir aquí en este punto puesto que se reiteran los mismos aspectos que ya se han considerado anteriormente. En todo caso, puntualizar que si esta pastora estaba llorando, por ello mismo muy pocas posibilidades podía obtener de su voz ya que

²⁸¹ Muy lejano, desde luego, puesto que su mismo nombre “*camán*” y “*gah*”, que significa “instrumento con arco”, es de indudable ascendencia persa.

²⁸² Cuando el “*rehbad*” (rabel) comenzó a decaer entre los hispano-árabes, se reemplazó por la “*camanya*” por ser éste instrumento de más penetrante sonoridad. Entre los árabes mantiene actualmente su antigua forma de viola mientras que ésta evolucionó en Cremona, desde el siglo XVI, hacia la variante del violín.

la tremenda emoción que embarga al que llora difícilmente le permite manifestar la voz en plenas condiciones, tal cual se pueden manifestar en el canto.

C. “Elicio [...] al son de un blando céfiro que mansamente soplaba, con voz suave y baja, comenzó a cantar desta manera”.

Nos referiremos posteriormente (en *PERSILES*, I, xviii) al hecho de cantar sin ningún tipo de acompañamiento instrumental. Es verdaderamente deleitable el hecho de cantar en pleno campo, en medio de la naturaleza, con sólo la caricia y el murmullo del viento en la montaña, el placentero y rítmico sonido de las fuentes, el caprichoso reír de un riachuelo, o el deleitable y cadencioso rumor de las olas del mar...En este caso Cervantes alude al céfiro, como vientecillo cálido, suave y apacible que procede en el atardecer desde poniente...De algún modo, todo esto brinda al cantante un especial ambiente bucólico desde el que se siente arropado, como acariciado tiernamente por la maternal naturaleza...

CAPÍTULO 4

NOVELAS EJEMPLARES-I

En el trabajo que efectuamos sobre las *Obras Completas* de Miguel de Cervantes, en cada una de ellas seleccionamos las expresiones, frases y palabras referidas a diversos aspectos musicales. Sobre sus contextos efectuamos los respectivos análisis de sus contenidos conceptuales, establecemos una serie de comentarios inherentes a cada caso efectuando desarrollos sobre sus cuestiones, extendiendo glosas, aduciendo correlaciones y aportando analogías diversas. Pero sobre las *Novelas ejemplares*, además de realizar todas estas mismas funciones indicadas, añadimos, a título de excepción, estas dos vertientes:

- Por una parte se establecen unos sucintos análisis técnicos-estéticos puramente literarios.
- Tras estos concisos análisis establecemos unos arranques temáticos de composición musical sobre los poemas más característicos. Con ello pretendemos manifestar y reflejar, desde una hipotética verosimilitud, las características musicales que estas poesías cantadas pudieran haber mostrado en aquella época cervantina.

Con el fin de no mezclar aspectos diversos, diferenciamos y segregamos sobre estas *Novelas ejemplares* dos secciones (con su respectivo capítulo para cada una de ellas), con distintos contenidos en cada una de estas dos secciones:

- ◆ En la primera sección procedemos de manera absolutamente análoga a todo el conjunto de las *Obras Completas* cervantinas, esto es, seleccionando las referencias sobre los diversos aspectos musicales y estableciendo sobre ellos todo aquel conjunto de desarrollos que hemos indicado, especialmente sobre el sentido profundo de sus conceptos a los que siguen las diversas explicaciones argumentales.

- ◆ En la segunda sección efectuamos ese especial trabajo extra, añadido, de análisis técnico-estético literario y la inmediata adición de la correspondiente composición musical.

Así pues, en este capítulo, *Novelas ejemplares-I*, procedemos de manera idéntica a como se efectuaba anteriormente en los correspondientes capítulos sobre el *Quijote* y la *Galatea* (y, como de hecho, se procede de manera subsiguiente en todo el resto de las *Obras Completas* cervantinas).

En las *Novelas ejemplares-II*, (dispuesto en el siguiente e inmediato capítulo) se efectúa este aludido trabajo, de manera extraordinaria, consistente en el análisis técnico-estético puramente literario tras el que sigue, de manera inmediata en cada caso poemático, la adición de su correspondiente composición musical. Estas composiciones musicales las hemos efectuado desde una intencionalidad meramente elucubrada, puramente hipotética respecto a la manera supuestamente aproximada a las características técnico-estéticas con que se hubieran musicado en la época cervantina estos diversos poemas.

LA GITANILLA

[...] con ser aguda, era tan honesta, que en su presencia no osaba alguna gitana, ni vieja ni moza, cantar cantares lascivos ni decir palabras no buenas, [...]

Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente romances, que los cantaba con especial donaire; [...]

Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid fue un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en que iban cuatro gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba; [...] De entre el son del tamboril y castañetas y fuga del baile salió un rumor [...] Pero cuando ya oyeron cantar, por ser la danza cantada, [...] en la iglesia de Santa María delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó el romance siguiente:

—Árbol preciosísimo,
que tardó en dar fruto
años que pudieron
cubrirle de luto, [...]

De allí a quince días, volvió a Madrid con otras tres muchachas, con sonajas y un baile nuevo, todas apercebidas de romances y de cantarcillos alegres, pero todos honestos: que no consentiría Preciosa que las que fuesen en su compañía cantasen cantares descompuestos, ni ella los cantó jamás,

Cervantes incide, muy especialmente, en el comportamiento marcadamente honesto¹ de la gitanilla Preciosa. Precisamente se advierte con ello, mediante esta marcada reincidencia de Cervantes sobre este aspecto de moralidad, el componente de intencionalidad educativa que en cualquiera de los contextos de su obra supone una aspiración añadida al conjunto de esenciales valores éticos que, en todo caso, muestran una neta prioridad sobre los estéticos:

- A. en su presencia no osaba alguna gitana, ni vieja ni moza, cantar cantares lascivos.
- B. rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas.
- C. dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó el romance.
- D. cantarcillos alegres pero todos honestos; que no consentiría Preciosa que [...] cantasen cantares descompuestos.

Cabe notar, pues, como este concepto de moralidad, de honestidad, predomina aquí notablemente en este contexto en el que hemos extractado esas anteriores frases; sobre ellas establecemos las correlativas consideraciones:

A. “en su presencia no osaba alguna gitana, ni vieja ni moza, cantar cantares lascivos”.

Preciosa viene a representar aquí, de manera paradigmática, la línea invariable que Cervantes muestra y preconiza sobre la honestidad. La obra completa de Cervantes es una admirable muestra de ese constante pudor y aquella decorosa castidad por la que jamás condesciende con ningún tipo de canto licencioso ni con situación o lance en el que se puedan manifestar costumbres libertinas. En las *Obras Completas* cervantinas quizá sea la persistente exhortación hacia la moralidad una de las directrices más firmes junto a la exaltación permanente de la mujer. La defensa de la moralidad y su yuxtaposición simbiótica en la figura de la mujer es, probablemente, uno de los más claros referentes en la obra cervantina.

Se aprecia aquí netamente la firme convicción de Preciosa por la moralidad en la manifestación de su arte musical. Tanto es así que incluso impone, de manera coercitiva, esa directriz ética a los componentes de su grupo. La música, en tanto que

¹ Por cierto, cabe remarcar el hecho de que, incluso entre personas de relevante nivel cultural, de manera excesivamente asidua se confunden los términos hermenéuticos entre honradez y honestidad. En todo caso cabe considerar que la honradez hace referencia a la probidad de la persona; en cambio, aun dentro del ámbito general de la ética, la honestidad atañe particularmente a la decencia y moderación de la persona en las acciones y palabras, especialmente en lo referente al comportamiento sexual.

pertenece al fenómeno expresivo de la comunicación, puede adecuarse a una ingente cantidad de caracteres y a una enorme gama en la amplia gradación de niveles éticos. Puede amoldarse a la función más sublime y trascendental. Puede cantar a la Divinidad, a las epopeyas gloriosas de los héroes, a los amores más insignes, a los anhelos más magnánimos con una lírica plena de entusiasmo y fascinación. Pero en el otro extremo peyorativo, puede también adaptarse, rebajarse hasta los más serviles y deleznales niveles de procacidad y hasta de inmoralidad. La gama de posibilidades expresivas de la música, como de la poesía, es, pues, inmensa...; puede oscilar desde la excelsa espiritualidad hasta rebajarse, en el extremo opuesto, hacia el más repelente desenfreno. Por supuesto, una misma persona puede acopiar diversos y distintos usos sobre la expresión músico-poética. Puede atender (y también participar) de manera alternativa a la música litúrgica (también ésta en sus innumerables tipos de canto llano, polifonía, sinfónico-coral, etc.), a la asistencia a la música de concierto (sinfónica, operística, etc.), a la participación en la música de baile; incluso puede condescender, en su adecuado contexto, con los diversos tipos de música regional o folklórica. Pero lo que aquí se advierte, desde el inteligente mensaje de Cervantes, es la admonición, la abstención del uso servil de la música con detestable, licenciosa o depravada finalidad. La música va perdiendo (especialmente en los ámbitos de la llamada “música ligera”) aquellos tradicionales componentes de moralidad. Esta lamentable pérdida se pretende compensar y sustituir mediante la impactante espectacularidad que, en la mayor parte de los casos, carece de sentido. Un aspecto muy común en la actualidad para la música ligera es el enorme despliegue escenográfico que implica efectos extraordinarios de luminotécnica² que, efectivamente, logran producir un espectáculo de indudable interés y atractivo, aunque todo ello suele ser, las más de las veces, a costa del sentido profundo de la música y de sus substanciales valores. Sobre este caso cabe citar lo acontecido el año 2006 en el festival de Eurovisión; para ello reproducimos unos comentarios³ bien significativos sobre esto:

² Para el caso cabe citar los admirables efectos dispuestos para la ocasión (con tan sugestivas y constantes variaciones) en el escenario de la edición del Festival de Eurovisión celebrada en Atenas el mes de mayo del año 2006.

³ Extractados del suplemento de *ABC, Las artes y las Letras*, Semana del 27 de mayo al 2 de junio de 2006, pág. 45.

Saltaron a la escena unos tipos⁴ disfrazados de monstruos satánicos. Parecía como si hubieran realizado un casting en el bar de La Guerra de las Galaxias o hubieran copiado la estética de los Warhammer. [...] Era tan grotesco que al final hasta le salían alas al cantante (montado en unas plataformas drag) que tenía un hacha de doble filo por micrófono... [...] Es normal que llevaran máscaras con la repugnante canción que soltaron: Hard Rock Hallelujah. Larga gloria a lo grotesco.

No menos sorprendente, (aunque bastante menos provocador que el citado grupo de Finlandia) resultó ser el grupo que representaba a Lituania cuyo irritante texto se limitó a reproducir exclusivamente la frase: *‘We are the winners of Eurovision’*. En todo caso ambos grupos compitieron por encumbrar exclusivamente el decibelio hasta el punto que era muy difícil advertir en sus “interpretaciones” la más mínima identidad de lo que cabe considerarse no ya como melodía sino meramente como sonido. Nada digamos del ridículo esperpento de la representación “musical” española en el Festival de Eurovisión del año 2008, con el Chiquilicuatre... Aunque suponga un atisbo de contradicción, respecto al mensaje moral de la música que aquí estamos tratando, cabe indicar que antes hubiera sido preferible (aunque no aconsejable...) que la canción representante implicara un componente de licencioso contenido moral (siempre que, a cambio, se manifestara desde unos mínimos valores puramente musicales) que no esa cosa de vergonzante y paranoica ocurrencia. El caso es que resultó previamente elegida por amplia mayoría... ¡Harto cumplidas se nos muestran actualmente aquellas indicaciones en las que Ortega y Gasset indicaba la despótica y tiránica dictadura de la plebe denunciada en *La rebelión de las masas*...!

B. “rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas”. Se pretende expresar con esto la amplia gama de facetas interpretativas de una mujer que, aunque sus actuaciones se efectúan directamente en las plazas y calles, parece poseer una marcada destreza. En este sentido cabe entender que todo un extensísimo elenco de pequeñas y sencillas composiciones tienen, de manera alternativa con la música de primer nivel, su legítima justificación, su plena razón de ser (y, en cualquier caso, su oportuno contexto para su decorosa expresión). Por ello mismo, en todo tiempo y de manera alternada con la gran música, pueden y deben tener su pleno derecho a manifestarse: desde aquellas del ámbito popular como la jota, zortzico, peteneras o muñeira, a aquellas otras

⁴ Se refiere al grupo denominado Lordi que representaba en esta ocasión a Finlandia en el citado Festival de Eurovisión celebrado en Atenas.

denominadas como “música ligera” del tango, bolero, cuplé..., y las pertenecientes a la llamada “música moderna” del *jazz*, *rock and roll*, *twist* o *blues*. Ya hemos indicado anteriormente que todo este tipo de música en ningún caso puede desconsiderarse si no, más bien, alentarse, puesto que en su concreto ambiente social cumple una digna y respetable función que, desde luego, conviene diferenciar dentro de una amplia gradación que llevaría, según indicamos, (hasta el otro extremo tan diferenciado cualitativamente) de la gran música sinfónica, sinfónico-coral, operística, ballet, etc.

El hombre, los grupos, las comunidades..., en fin, la sociedad toda, van moldeando (consciente o inconscientemente, premeditada o improvisadamente), todo un conjunto de caracteres hasta configurar los diversos rasgos que, con el paso del tiempo, se consolidan y acrisolan y sobre los que después, desde un análisis retrospectivo global, se tiende a ver la idiosincrática personalidad de cada pueblo. Por ello mismo, aunque la cultura de un pueblo no se haya desarrollado de la manera más idónea, no obstante se produce paulatinamente, después de cierto tiempo, el fenómeno sociológico por el que se aceptan y se asimilan profundamente todos los componentes culturales (incluso las adiciones superpuestas de etnias distintas) que se han ido consolidando y se llega a estimarlos como algo propio en cuanto que define una peculiaridad idiosincrática. Dicho esto de otra manera, cada pueblo, con el paso de los siglos acepta plenamente la cultura que le ha sido legada, considerándola como la mejor de las posibles y llega, por ello mismo, a amarla profundamente, sin atender a las diferencias cualitativas que existen entre ella y los rasgos diferenciales respecto a otra cultura superior (de más próxima o relativa vecindad).

Cada vez más se detecta, cada vez con mayor insistencia, el inquietante fenómeno por el que la música ligera (la de baile o entretenimiento) acusa una progresiva pérdida de los caracteres melódicos e incluso de aquella rica diversidad rítmica a la vez que se cede una mayor presencia a la danza que se incorpora de manera simbiotizada⁵ a la propia acción del canto.

Parece ser que lo nuevo, *per se*, con absoluta desconsideración de cualquier otro tipo de valores, es la aspiración de la llamada música ligera. Todo un corolario de valores esenciales, tanto del plano ético como del estético, son sacrificados al becerro de

⁵ Descartes se refiere a este hecho (en el *Compendio de Música*, ob. cit., pág. 64) cuando indica que basta oír los primeros compases de una cantilena para podernos a bailar y saltar de manera instintiva. Efectivamente, se refiere a ello cuando expresa que:

A hacer esto somos impulsados, de forma natural, por la Música: pues es cierto que el sonido agita todos los cuerpos a su alrededor, como se advierte con las campanas o con el trueno.

oro de la novedad. Parece ser que también la sencilla “música ligera” se ha afectado de aquella descomposición y degradación de valores substanciales que erosiona y corroe los cimientos de lo que debiera ser la continuidad, como un reflejo emanado desde la superior música clásica. También a la sencilla música le afecta ese fenómeno de degradación. Incluso los leves residuos que van quedando de música genuina (como la canción popular, el flamenco, etc.) se someten a raros experimentos de mezcolanzas y de simbiosis inspiradas por el nefasto efecto de un mal entendido fenómeno de la globalización⁶. Por todas estas razones es tan importante, incluso en la llamada “música ligera”, disponer la firme defensa de unos valores que pueden llegar a definir una cultura pero que, en la dramática y desorientada actualidad, están siendo erosionados de manera tan irresponsable. Y ello urge sobremanera, antes de que se llegue a pensar que no hay otra posibilidad que la de sucumbir ante la caótica desorientación a que han abocado el arte las veleidosas probaturas y los caprichos malcriados de los *snob* y los pseudo-intelectuales.

Todo tipo de composición que se crea con sincera intención y cabal finalidad está legitimada según aquella expresión⁷ de Verdi:

Amo en el arte todo lo que es bello..., amo lo gracioso, lo serio, lo formidable, lo grande, lo pequeño, todo, todo con tal de que lo pequeño sea pequeño, lo grande, grande y lo gracioso, gracioso. En resumen: que todo sea como debe ser: auténtico y bello.

En este aspecto cabe reconsiderar lo que en la *Póetica* indica Aristóteles sobre como los conceptos se entreveran íntimamente en una relación simbiótica de causa-efecto. Por ello, efectivamente, se indica allí⁸ taxativamente lo siguiente: “Si el propósito es bueno, el carácter lo será también”. Por ello mismo, si la causa es endeble o está huera y yerma de valores positivos, el efecto será esperpéntico e incluso deleznable. Y esto es lo que generalmente suele ocurrir. Esto es lo que resulta, a pesar de las envolturas de superficialidad con que se pretende disimular la carencia de valores, tanto éticos como estéticos. En definitiva, el viejo axioma clásico por el que bondad—

⁶ Precisamente apareció en los meses de octubre-noviembre del 2008 (en los distintos periódicos nacionales como *El Mundo*, *El País*, *ABC*, *La Razón*, etc.) la publicidad sobre un espectáculo (ofrecido por el Teätro Häagen-Dazs—Calderón de Madrid) que se anunciaba como “Soulería. Una insólita fusión entre flamenco, soul, pop y gospel”. ¡Así van, por ahí, las cosas!

⁷ Juan Manen: *Diccionario de Celebridades Musicales*; Barcelona, Editorial Ramón Sopena, S.A., 1973, págs. 611-12.

⁸ En su *Póetica*, ob. cit., pág. 269.

verdad—belleza se abrazan íntimamente hasta la fusión simbiótica, se manifiesta siempre de manera indefectible, en todo lugar, ocasión y tiempo.

C. “dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó el romance”. Es bien cierto que poesía, música y danza muestran unos caracteres comunes, por lo que se impelen mutuamente a unirse de manera íntima. La unión de poesía-música se obtiene con la más plena naturalidad, sin que ninguno de los componentes sufra menoscabo en sus valores característicos; más aun, con esa fusión ambas resultan beneficiadas, por regla general, porque asocian hasta la simbiosis aspectos mutuos y coincidentes. Pero cuando una misma persona canta y danza está claro que sufre menoscabo alguno de estos valores, cuando no, los tres, de manera bien ostensible. Por todo ello indica⁹ Kant lo siguiente:

Después de la poesía, pondría yo, si se trata de encanto y movimiento del espíritu, aquel arte que sigue de más cerca los de la palabra y se deja unir con ellos muy naturalmente, a saber: la música. Pues aunque habla mediante puras sensaciones, sin conceptos, y, por tanto, no deja, como la poesía, nada a la reflexión, mueve, sin embargo, el espíritu más directamente, y, aunque meramente pasajero, más interiormente. [...] Su encanto, que se deja comunicar tan universalmente, parece descansar en que cada sonido del lenguaje tiene en conexión con ella un sonido adecuado al sentido de la misma; en que ese sonido se indica, más o menos una emoción del que habla, y, recíprocamente, también la produce en el que oye, pues excita a su vez la idea, que es expresada en el lenguaje con semejante sonido, y en que, siendo la modulación, por decirlo así, una lengua universal comprensible para cada hombre, la música la emplea por sí sola en toda su fuerza, a saber, como lengua de las emociones, y así comunica universalmente, según la ley de la asociación, las ideas estéticas, unidas naturalmente con ella.

Todo esto que aquí indica Kant es muy lógico porque ambas, poesía y música, parten genéticamente del mismo punto primigenio: la necesidad ineludible de la expresión (siquiera, y aunque sea en último reducto, para el diálogo con uno mismo...) pero, tras bifurcarse y seguir autónomamente sendas independientes, de nuevo coinciden, se encuentran, se abrazan y se funden íntimamente hasta la simbiosis.

En todo caso cabe añadir sobre esto algo de gran importancia. Se trata de la alusión a que “mueve el espíritu más directamente, y, aunque meramente pasajero, más interiormente”. Generalmente, tanto en el plano individual como en el social y colectivo, la vida se nos muestra como una constante reiteración de aspectos

⁹ Immanuel Kant: *Crítica del juicio*; ob. cit., págs. 288-289.

consuetudinarios, todos ellos de escaso nivel. Los aspectos sobresalientes, las notables efemérides, los eventos relevantes, (tanto en el plano personal como colectivo), ocurren muy esporádicamente y con muy escasa duración. Este hecho es directamente aplicable a cualquier ámbito. Aquel latir desmesurado de los enamorados en los iniciales momentos y los primeros días, aquella agradable notoriedad al nacer el primer hijo..., en otro sentido, la muerte de una persona a la que amamos intensamente...; todo ello va perdiendo tensión emotiva al poco tiempo, entre otras cosas porque ni nuestra mente ni nuestro sistema nervioso podrían aguantar tal extraordinaria presión durante un tiempo excesivo. Algo análogo ocurre con la tensión que producen las sensaciones e impresiones estéticas.

D. “cantarcillos alegres pero todos honestos; que no consentiría Preciosa que [...] cantasen cantares descompuestos”.

No dudamos que Cervantes pudo presenciar casos semejantes en que el propio intérprete cantaba y danzaba al mismo tiempo. No obstante, conviene resaltar el hecho de que Preciosa efectúe “ligerísimas vueltas” mientras canta el romance supone una notable dificultad añadida. Sobre ella cabe considerar que, aunque las gentes de esta raza, dentro de su notable vena artística son muy dados a manifestar sorprendentes aptitudes polifacéticas, el hecho de cantar y danzar al propio tiempo va en menoscabo de una de las dos acciones (o de las dos a la vez) puesto que no es posible atender en plenitud a ambas de manera simultánea. Acopiemos en este caso, siguiendo la costumbre de Sancho Panza, tan dado a acudir a la sabiduría del refranero popular e indiquemos que “No se puede servir a dos señores¹⁰”.

La expresión de los “cantarcillos alegres pero todos honestos” sintetiza en sí misma, en admirable concreción, lo que es esencial y característico en la música popular española:

- ◆ Sensación de lozana espontaneidad.
- ◆ Naturalidad en su dinámica alegría.
- ◆ Consuetudinaria e indefectible orientación ética.

Efectivamente, la mayor parte del riquísimo folklore musical español coincide en mostrar, dentro de su fascinante, sorprendente y contrastante diversidad, una absoluta

¹⁰ Aunque, en este caso se trataría de un refrán que tiene su ascendencia desde el ámbito sagrado, derivando de aquella máxima del Nuevo Testamento.

convergencia y unánime tendencia por unir la sencilla belleza con la edificante moralidad.

En principio, atendiendo a la dimensión puramente estética, cabe indicar que cuanto mayor ha sido el contraste cultural tanto mayor se ha mostrado, en consecuencia, la divergencia entre los respectivos caracteres pero, a su vez, tanto más sugestivo ha sido también el tipo de mezcolanzas y de simbiosis producidos desde aquellos divergentes contrastes. España representa, muy probablemente, una especial muestra paradigmática, un esplendente crisol de todo este tipo de contrastes estilísticos que se muestran sobre la música popular. De hecho pueden manifestarse entremezclados, incluso sobre una misma pieza, elementos diversos en los que se aprecia netamente la distinta ascendencia. Una muestra paradigmática de esto es la jota y, especialmente la jota¹¹ valenciana.

El arte, incluso en sus manifestaciones más sencillas, debe ilusionar e impeler hacia lo noble, debe impulsar y elevar las aspiraciones hacia la mayor altura. Por ello mismo, cuanto a mayor altura se eleva, tanto mayor es la potencia iluminadora con que resplandece y alumbra el camino de la sociedad. El arte debe ser exigente más que complaciente. Debe estimular al hombre a ascender hacia las mayores cumbres de la dignificación y la sublimación para poder brillar desde arriba como un inmenso faro; jamás debe doblegarse hasta la complacencia de cualquier becerro por más que éste haya sido recubierto de oro. Por eso mismo, en las fiestas tradicionales de nuestras ciudades y pueblos aparecen esas manifestaciones del arte musical popular y en ellas se pretende realzar lo más genuino de nuestras costumbres idiosincrásicas, coronando en el solaz de la fiesta mediante el arte, la vida laboral consuetudinaria.

La moderna sociedad sufre una manifiesta desorientación con la consecuente relajación y hasta degradación de las buenas costumbres. Su efecto y consecuencia es bastante generalizada, incluso con respecto al nivel y función de la música en el sistema educativo obligatorio actual. Esto es, en cierta manera, la directa consecuencia, (en

¹¹ Efectivamente, en ella se aprecian claramente diferenciados (aunque armónicamente integrados, a imagen metafórica de aquel ejemplar grado de convivencia social) los elementos occidentales y los orientales. El elemento occidental lo aporta la introducción instrumental (sustentada sobre una especie de rondalla u orquesta de plectro y pulso, con bandurrias, laúdes y guitarras); esta introducción se establece sobre la disposición mensural en el compás de 3/4. En cambio, muy a diferencia del tipo de jota aragonesa y navarra (en que la parte vocal subsiguiente se sigue ajustando al referido compás de 3/4, en la jota valenciana la parte vocal se muestra en la más pura línea oriental, con absoluta emancipación de cualquier tipo de compás o de ritmo estable; por ello se dispone sobre unos libérrimos trazos melódicos que son la viva imagen de aquellas volutas, sinuosidades y trazos ondulatorios que se manifiestan en la ornamentación sobre las estructuras arquitectónicas arábigas.

cierto modo comprensible, aunque no aceptable), de que la música sufriera una notable y constante degradación, constantemente incrementada en sus diferentes ámbitos y funciones. Por ello, desde haber sido considerada, por antonomasia, como la magnificación enfática de la comunicación humana (y la sublimación expresiva de los más profundos sentimientos, especialmente del dolor¹²) pasó a ir agrandándose paulatina y torpemente la nefasta idea de que la función de la música era exclusivamente lúdica¹³ pero en su más acusado y peyorativo sentido de la diversión disoluta.

Toda una serie de valores de la música sustentada sobre los aspectos de equilibrio, belleza, emotividad, entusiasmo..., son actualmente cuestionados por “la otra música”: rebelde, contestataria, provocadora, etc. Naturalmente, como consecuencia de todo ello, también se muestran, justamente en la misma proporción, sus opuestos efectos de inestabilidad, desorientación, fealdad, apatía, crispación y aburrimiento... De la misma manera, todos aquellos valores pedagógicos de la música (advertidos por los filósofos de la antigüedad) más bien se han trocado en una incitación a la desorientada rebeldía, al vacío relativismo y el insípido nihilismo...

La creación sustentada sobre sólidos valores posibilita posteriormente la recreación por parte del espectador. Los mismos contenidos que el compositor vierte en su obra son los que, en definitiva y en sus mismas características, van a llegar al espectador.

Como ocurre que el intérprete es el necesario nexo que se establece entre el compositor y el destino de su obra hacia el oyente, de ahí mismo deriva el grave e irrenunciable compromiso didáctico que el intérprete asume frente a la sociedad puesto

¹² Esa es la más profunda razón, el centro neurálgico de la antigua tragedia griega y, por directa derivación estética y espiritual, de la ópera (potenciada especialmente desde el Renacimiento, pero partiendo de claros antecedentes, también “resurgistas” del drama sacro medieval...)

¹³ En realidad cabe distinguir dos niveles de sentido lúdico en la música:

- El primero, básico, (profundo y substancial), se refiere a aquella dimensión de relación creativa que se establece entre los seres humanos en un plano superior, después de la satisfacción prosaica de las necesidades vitales primarias. Este “plano superior” es el que define esencialmente el principio substancial de la actividad artística.
- En otro nivel secundario cabe entender el sentido lúdico de la música en cuanto que ésta desciende de su ámbito superior dramático, litúrgico, etc., y se presta a otro ámbito menor de entretenimiento (aunque siempre sin perder su dignidad...). Este cambio de nivel puede apreciarse incluso en las obras más serias (del propio género sinfónico y del operístico) y es siempre muy interesante y oportuno puesto que cumple dos importantes objetivos:

- 1) Relajación de la tensión originada por la acción dramática
- 2) Pertinente revaloración de esta acción dramática precisamente desde el contraste.

que, si no penetra profundamente en los valores implícitos de la obra muy difícilmente podrá manifestarlos y proyectarlos, en todo su genuino sentido, hacia el público.

Acabado el baile, dijo Preciosa:

—Si me dan cuatro cuartos, les cantaré un romance yo sola, lindísimo en extremo, [...]

Y así granizaron sobre ella cuartos, que la vieja no se daba manos a recogerlos. Hecho, pues, su agosto, y su vendimia, repicó Preciosa sus sonajas, y al tono correntío y loquesco cantó el siguiente romance:

Salió a misa de parida
la mayor reina de Europa,
en el valor y en el nombre
rica y admirable jo ya. [...]

Apenas acabó Preciosa su romance, cuando el ilustre auditorio y grave senado que la oía, de muchas se formó una voz sola que dijo:

—Torna a cantar, Preciosica, que no faltarán cuartos como tierra.

Más de doscientas personas estaban mirando el baile y escuchando el canto de las gitanas, [...]

Acabaron el baile y el canto, y mudaron de lugar. [...]

—Preciosica, canta el romance que aquí va, porque es muy bueno, [...]

—Lea, señor —dijo ella—, y lea alto; veremos si es tan discreto ese poeta como es liberal.

Y el caballero leyó así:

Gitanica que de hermosa
te pueden dar parabienes,
por lo que de piedra tienes
te llama el mundo Preciosa. [...]

En sus fuerzas te adelantas,
pues bailando nos admiras,
y nos matas sin nos miras,
y nos encantas si cantas.
De cien mil modos hechizas,
hables, calles, cantes, mires,
o te acerques, o retires,
el fuego de amor atizas. [...]

Tomó Preciosa el dedal, y la mano de la señora te nienta, y dijo:

Hermosita, hermosa,
la de las manos de plata,
más te quiere tu marido
que le Rey de las Alpujarras.

Aparecen aquí conceptos diversos imbricados en un mismo contexto que, en todo caso cabe considerar oportunamente:

- A. Si me dan cuatro cuartos, les cantaré un romance yo sola.
- B. Veremos si es tan discreto ese poeta, como es liberal.
- C. nos encantas si cantas.
- D. De cien mil modos hechizas, hables, calles, cantes, mires, o te acerques o retires, el fuego de amor atizas.

A. “Si me dan cuatro cuartos, les cantaré un romance yo sola”.

Desde siempre, desde remotos tiempos inmemoriales, existió el concepto de la regulada profesionalidad en la actividad de la interpretación musical. Otra cosa es que se produzca la interpretación musical de manera más o menos espontánea, generalmente de manera circunstancial y eventual, con la intencionalidad de percibir modestas y voluntariosas dádivas del público que, ocasionalmente y con diverso interés, atiende a este tipo de músicos callejeros. Éste es el caso que aquí se indica sobre el donaire musical de la gitana Preciosa.

Sobre la interpretación musical existe una inmensa gama de actitudes, desde la absolutamente desinteresada, hasta aquella con intencionalidad de percibir algún tipo de beneficio crematístico. En los diversos tipos de celebraciones populares se considera la interpretación musical como algo muy natural, consubstancial a la propia fiesta o referida a determinadas celebraciones.

Como vemos, se da una directa correspondencia entre la música popular y la culta, en tanto que en el sencillo ámbito de la música popular, rural, se manifiesta ésta plena de sentido y de significado; obviamente esta dualidad se alza a más alto grado en la elaborada música culta que amplía su radio de acción a muy distintas finalidades.

B. “Veremos si es tan discreto ese poeta, como es liberal”.

Aristóteles analiza los diversos tipos de conducta humana en las categorías que sobre ello establece en su *Ética*¹⁴. Sobre ello indica lo siguiente:

El hombre magnífico debe ser necesariamente liberal, porque el hombre verdaderamente liberal sabe gastar lo que es preciso y cuando es preciso, y en estas ocasiones lo grande es lo propio del magnífico. Puede decirse que es la grandeza de la liberalidad, que se ejercita bajo las mismas condiciones, y hasta con un gasto igual el magnífico sabrá hacer cosas más nobles y más grandes.

¹⁴ Ob. cit., pág. 101.

La categoría de la liberalidad la sitúa Aristóteles muy próxima ya a la magnanimidad, siendo ésta última la de mayor y máspreciado nivel ético. Por otra parte, la discreción es una cualidad enormemente valorada por Cervantes; y esto es así porque, precisamente, viene a representar aquel término medio aristotélico que, apartado de los extremos, representa el punto ideal de virtud y de comedimiento. Moderación, comedimiento y circunspección son los esenciales valores de la discreción que, en criterio de Cervantes, corona espléndidamente en las damas las cualidades naturales físicas de la belleza y las cualidades morales del pudor, la castidad y la decencia. Pero también en los hombres presenta la discreción un considerable valor, aunque adecuadamente atemperado y unido a las condiciones de virilidad, fortaleza, gallardía y denuedo, generalmente típicas en el hombre.

C. “nos encantas si cantas”. Ya no hemos referido anteriormente a la palabra “encanto” en *QUIJOTE*, II, xxiii. Pero, precisamente en este contexto se manifiesta su genuina etimología con admirable claridad. Quizá podría haberse escogido la variante “nos embelesas si cantas”, “nos extasías si cantas”; pero, precisamente el empleo del recurso anafórico es aquí del mayor acierto y plausible adecuación ya que adjunta y yuxtapone el término “encantar” con su verdadera y genuina raíz genética: “cantar”.

La comunicación franca y sincera entre las personas es uno de los valores más gratos en la vida. Mediante la comunicación se participa y extiende la sabiduría (síntesis de entendimiento y de ciencia). Pero tanto más se acrecienta la categoría de la comunicación si ésta se establece sobre conceptos de elevados valores de bondad y belleza. La comunicación manifiesta, aun dentro de la limitación hermenéutica, las emociones y los sentimientos amorosos. Y todavía aumenta más su noble interés si el diálogo se produce entre personas intensamente enamoradas. Es este estado supremo de fascinación el que requiere la comunicación desde el sublime sentimiento lírico y poético; en este estado de arrobamiento la música contribuye, de manera insoslayable, a manifestar con su misterioso contenido aquello que las palabras poéticas no alcanzan ya a manifestar por sí mismas. Por eso mismo, la culminación de la belleza es la fusión de poesía-música como medio sublime de comunicación del sentimiento del amor mediante el canto.

E. “De cien mil modos hechizas, hables, calles, cantes, mires, o te acerques o retires, el fuego de amor atizas”.

Precisamente es ese efecto, el del hechizo y la fascinación, el que Schopenhauer manifiesta y remarca claramente en las consideraciones sobre el irrefrenable atractivo que el bello cuerpo de una mujer ejerce sobre el hombre. Por ello mismo indica¹⁵:

Un cuerpo notablemente hermoso compensa muchos defectos y nos hechiza. [...] Los pechos bien redondos y de buena forma ejercen una notable fascinación sobre los hombres.

El hombre evidencia la sugestión hacia la mujer y ésta, de manera mutua, también sobre el hombre. Aparece entre ambos una intensa atracción mutua, es decir, la persona humana, siente la irrefrenable atracción física hacia la otra parte pero partiendo desde el mismo punto instintivo que los propios animales; más aun, la parte irracional, instintiva, puramente emotiva, predomina y dicta su ley en el enamoramiento; ésta se manifiesta de manera primaria, en la base del originario y primigenio impulso y ejerce, por ello mismo, su inflexible y hasta tiránica ley sobre la parte racional, crítica y analítica. Esta parte racional, crítica y analítica queda subyugada, condicionada al dictamen de aquella parte irracional, instintiva, puramente emotiva. Y precisamente sobre esa parte primaria, irracional, instintiva y puramente emotiva, tiene un irreducible poder coercitivo la prioritaria atracción física que emana de un bello cuerpo. De ahí el horrible problema que supone que dos personas se atraigan mutuamente de manera irrefrenable en lo físico (desde el objetivo y evidente encanto físico de ambos) pero, en cambio, en los valores espirituales, culturales, intelectuales y artísticos estén, por así decirlo, a distancia galáctica el uno del otro... En estos casos se siente con inefable dolor, casi de manera objetiva, como si se desgarrara el cerebro sobre el que, cada una de las dos mitades, tira con fuerza ciclópea, en dirección diametralmente opuesta y antitética, como en una competición de tiro de cuerda, tirando cada equipo hacia su lado respectivo, en dirección contraria a la otra parte:

- ◆ La parte derecha del encéfalo tira hacia su interés puramente instintivo, emotivo, de irrefrenable atracción física.
- ◆ Pero la parte izquierda (aunque reconoce y admite la irrefrenable atracción física) sufre el horror inenarrable de esa abismal distancia, incluso de radical y contrastante diferencia en lo espiritual y cultural, en los hondos sentimientos de lirismo, en la elevación del espíritu hacia lo trascendente, lo noble y sublime...

¹⁵ En su ob. cit., *El amor, las mujeres y la muerte*, pág. 32.

Lo que a continuación se analiza es uno de aquellos escasísimos casos en que, aun careciendo de referencia musical, es absolutamente necesario recurrir a su comentario. En todo caso queda claro que únicamente se hace referencia en este contexto a la calidad que debe revestir la creación poética. No obstante, dado que poesía y música se tienden la mano, se abrazan y se funden al fin de manera simbiótica, desde una mutua sintonía y una similar finalidad para la manifestación del sentimiento mediante la belleza de la expresión, se ha estimado oportuno insertar los fragmentos de este siguiente contexto:

—Pues la verdad que quiero que me diga —dijo Preciosa— es si por ventura es poeta.
—A serlo —replicó el paje—, forzosamente habría de ser por ventura. Pero has de saber, Preciosa, que ese nombre de poeta muy pocos le merecen; y así, yo no soy, sino un aficionado a la poesía, [...]
— ¿Tan malo es ser poeta?— replicó Preciosa.
— No es malo —dijo el paje—; pero el ser poeta a solas no lo tengo por muy bueno. Hase de usar de la poesía como de una joya preciosísima, cuyo dueño no la trae cada día, ni la muestra a todas gentes, ni a cada paso, sino cuando convenga y sea razón que la muestre. La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad, las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican.

Este fragmento resulta ser, en su aspecto particular, verdaderamente paradigmático para definir el valor inefable, insondable, de la poesía. Toda una gradación de los mayores valores ético-estéticos se imbrica en su más íntima esencia. Estamos aquí, muy probablemente, ante uno de los pasajes de mayor intensidad conceptual no ya sólo de las *Novelas ejemplares* sino, incluso, en toda la *Obra completa* cervantina. Nos encontramos pues, según nuestro criterio, ante uno de los más sublimes hitos del pensamiento cervantino, manifestado a su vez desde una bellísima prosa poética. Por otra parte es también enormemente admirable considerar como se nos muestra aquí tan gran inmensidad de supremos conceptos en tan lacónico espacio, de manera tan clara y, además, con tan coherente orden lógico de sucesión derivativa. Por todo ello conviene considerar aquí varios aspectos, especialmente los siguientes:

- A. ese nombre de poeta muy pocos le merecen,
- B. aficionado a la poesía
- C. ser poeta a solas no lo tengo por muy bueno
- D. usar de la poesía como de una joya preciosísima [...] cuando convenga y sea razón que la muestre

- E. La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, discreta.
- F. Es amiga de la soledad.

Resulta ser tremendamente admirable el hecho por el que, entre la manifestación de tan elevados conceptos, se eliden dos que son substanciales y de enorme magnitud. Pero, en todo caso, quien conoce a fondo la obra cervantina los advierte y sobreentiende holgadamente, de manera clara e implícita; éstos siguientes son, en nuestro criterio, los dos importantes conceptos elididos aunque claramente implícitos y sobreentendidos:

- ❖ La primera elisión es parcial en todo caso, porque, aunque con deleitable acierto se recurre a la exquisita metáfora (la “bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada y discreta”), se soslaya deliberadamente los ubérrimos contenidos de la auténtica poesía. Ésta es, básicamente, un auténtico crisol de sabiduría¹⁶ ya que la buena poesía debe ser densa en filosofía, metafísica, psicología, pedagogía, historia y, en su caso, hasta destilar moral natural y ética doctrina cristiana desde inequívocas y supremas máximas mediante magnánimos conceptos.
- ❖ Elide también Cervantes la referencia explícita a la música cuando, verdaderamente, en toda la obra cervantina se constata sobradamente que al alzarse la poesía hasta elevadas cotas de intensa emotividad lírica, se encuentra con el problema de que la mejor y más preclara hermenéutica es insuficiente para manifestar tanto amor, tanta belleza y tan entrañables y sublimes sentimientos. Entonces la poesía recurre necesariamente al concurso de su hermana la música para así, con el auxilio que el sonido presta a la palabra, intentar aproximarse, mediante la natural y afectiva simbiosis verso-melodía, al fenómeno expresivo de la incontenible emotividad.

Retornando a lo que explícitamente se indica en este contexto, cabe glosar sus respectivos contenidos de la siguiente manera:

¹⁶ Sobre esto cabe recordar lo que indica Aristóteles en su *Poética* (ob. cit. pág. 249) cuando expresa claramente lo siguiente:

La poesía es más elevada y filosófica que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia [únicamente] lo particular.

A. “ese nombre de poeta muy pocos le merecen”. Al ser tan elevados los conceptos que configuran lo que merece considerarse como verdadera y auténtica poesía, ciertamente son pocos los que, de manera plena, merecen el nombre de poetas. Pero otro tanto ocurre en todo el amplio panorama de la creatividad artística en general. En ella existe una inmensa cantidad de personas que están mucho más pendientes de “parecerlo” que de “serlo”, esto es, más adscritos al brillo social que produce ser un buen artista que a sacrificarse en serlo realmente. Por ello llega a ocurrir el hecho contradictorio y sarcástico de que, en muchos casos, a los verdaderos artistas “les trae al paio” la fama y el relumbrón social, mientras que los mediocres son presentados en sociedad como los artistas “oficiales” de turno, simplemente por ser dóciles a la dictadura tiránica de la moda y, sobre todo, por ser “políticamente correctos”. En todo caso alzan la bandera del “romper con todo”, con la herencia como proclama y manifestación de libertad; pero ésta es una libertad mal entendida y peor ejercitada. Generalmente se apoya escuálidamente en la provocación gratuita, la rebeldía incoherente y la contestación trasnochada. Con esto no pretendemos indicar que impere la inhibición ante la creatividad artística y menos aun el acatamiento rutinario a una tradición mal entendida; en todo caso nos unimos a Igor Strawinsky cuando indica¹⁷:

La audacia es lo que mueve a las más bellas y más grandes acciones; razón de más para no ponerla inconsideradamente al servicio del desorden y de los apetitos brutales, con la intención de un sensacionalismo a toda costa. Apruebo la audacia; no le fijo, de ningún modo, límites; pero tampoco hay límites para los errores de lo arbitrario.

La creatividad artística es, ante todo, un efluvio de intenso amor a la vida. Amar intensamente la vida supone valorar también la gran importancia del cambio, el perpetuo movimiento dinámico y progresivo en todos los órdenes. Pero este amor al cambio debe estar estrictamente controlado en todo momento por la coherencia y la adscripción a la naturalidad. En cualquier caso se trata de abrir un esplendoroso cauce heraclítico del constante cambio aunque siempre controlado por la parmenídea fidelidad hacia los valores estables y esenciales, aquellos que emanan de la *mimesis* sobre la propia naturaleza.

¹⁷ Igor Strawinsky: *Poética Musical*; traducc. de Eduardo Grau, Buenos Aires, Emecé Editores, pág. 32.

El vitalismo audaz no debe domesticar la vida a unos hábitos inmovilistas puesto que la vida progresa¹⁸ tanto en la reducida escala de la relativa existencia personal como, sobre todo, en la incesante sucesión generacional. La audacia y el entusiasmo resultan ser siempre enormemente atractivos porque parecen estar mucho más en sintonía con el esplendor de la vida.

Ensanchar y alargar los límites de los caminos marcados, abrirse al mundo y ser sensiblemente perceptivo a todo cuanto nos rodea ayuda decisivamente a formular ideas que presentan la potencialidad de generar algo nuevo aunque partiendo siempre desde la riquísima herencia recibida. No obstante, las cosas nuevas tienen también el lado excitante de aquello que no está acrisolado. Lo que revitaliza puede crear también cierta inseguridad porque aquello no sancionado adecuadamente, no acrisolado por el tiempo, precariamente asumido, puede abrir cauces que no se pueden ya volver a cerrar sino que obligan irremediabilmente a convivir en lo sucesivo con lo que se ha descubierto. Es indispensable que los resultados del audaz descubrimiento se orienten siempre desde la luz transparente de la naturaleza y el sentido ético-estético que emana desde ella, evitando con ello el sometimiento de los nuevos valores “al servicio del desorden y de los apetitos brutales”, en expresión de Strawinsky.

La innovación no tiene por qué estar enfrentada con la herencia; más bien una impele hacia la otra aunque desarrollándose desde su mismo centro genético:

- La herencia tiende siempre a modificarse¹⁹, generalmente de manera progresivamente cualitativa.
- Pero para la innovación no existe mejor cauce que el apoyo sobre la herencia, incluso para el último extremo cualitativo que consistiría en no reiterar, al menos, los errores del pretérito.

De hecho, todos los grandes progresos artísticos (y dentro de ellos, de manera esplendente, los grandes hitos) no se han producido jamás por generación espontánea sino por generación sucesiva, esto es, por herencia y desde un apoyo más o menos directo con ella. Por ello mismo continúa indicando²⁰ Strawinsky:

¹⁸ El propio e incesante crecimiento físico e intelectual es una directa y preciosa metáfora de la dinámica del cambio dinámico y progresivo.

¹⁹ Esto rige tanto para la genética como para el último de los casos de la cultura.

²⁰ *Poética musical*, ob. cit., pág. 32.

Si queremos gozar plenamente de las conquistas de la audacia debemos exigir, ante todo, su perfecta y clara luminosidad. Trabajaremos en ella al denunciar las falsificaciones que puedan tender a usurpar su lugar. La exageración gratuita pervierte todas las cosas; todas las formas a las que se aplica. Entorpece y embota con su precipitación las novedades más valiosas; corrompe simultáneamente el gusto de sus adoradores, lo cual explica que este gusto pase rápidamente, sin transición, de las más insensatas complicaciones a las trivialidades más chabacanas.

Esta clara luminosidad es sorprendentemente maravillosa especialmente como efecto del sereno y profundo análisis de las obras de este autor. La “precipitación” a que aquí se alude cabe entenderla en un doble sentido:

- En el de aquellos que no están debidamente preparados para la creatividad compositiva y, no obstante, por ignorancia o por malicia (o por ambas cosas a la vez...) se lanzan a esa peculiar tarea confiando en acudir a determinados recursos ilícitos para promocionar una acción estética de escaso o nulo valor.
- Persistencia en una dirección creativa que atiende exclusivamente a la novedad *per se*, desatendiendo cualquier otro tipo de valoración.

Por ello mismo reafirma²¹ Strawinsky lo siguiente:

Un complejo musical, tan árido como pueda ser, es legítimo en la medida de su autenticidad²². Pero para reconocer los valores auténticos entre los excesos ficticios es necesario estar dotado de una intuición²³ que nuestro snobismo desprecia tanto más cuanto más desprovisto se encuentra de ella.

Los verdaderos problemas surgen cuando se intenta analizar la realidad cercenando cicateramente muchos de sus componentes. En cualquier caso es esto inadecuado, tanto como efecto de la ignorancia como cuando es directo producto de la manipulación tergiversadora ya que, cuando se está dotado de la natural intuición y se encauza su coherente activación se puede tener una visión más clara sobre la obra musical.

²¹ Idem, págs. 32-33.

²² Se muestra aquí una directa correspondencia con las tesis del propio Verdi que claramente se puede considerar en sus escritos pero, fundamentalmente mediante el análisis de sus obras.

²³ Desde la antigüedad se tenía ya un claro concepto sobre la intuición. En *Los cuatro libros clásicos de Confucio*, ob. cit., pág. 430, se indica que:

Lo que el hombre conoce sin estudios ha sido impreso en su corazón por el Cielo; lo que el hombre conoce sin necesidad de profundas reflexiones es fruto de sus facultades naturales.

Cuando se comprende la importancia de los valores estables, acrisolados, se entiende también derivadamente el inmenso poder que éstos poseen para conferir coherencia y equilibrio a la obra y también al hecho derivado de que produzca satisfacción y deleite sobre el tercer estadio de su finalidad (que es, en definitiva, la correspondiente apreciación por parte del público). Sólo cuando el compositor tiene bien claro esta graduada ordenación de conceptos es posible que la obra produzca e implique un relativo grado de belleza y que ésta se objetive adecuadamente ante el público. El concepto de la *claritas* transita fielmente entonces desde la *praxis* creativa a la apreciación.

Joan Brossa²⁴ indicó certeramente que: “Las vanguardias murieron hace setenta años”. A esto habría que oponer y añadir complementariamente que “para morir es necesario haber estado vivo”, cosa más que dudosa para muchos sectores vanguardistas, cacofónicos²⁵, cuya obra nace ya muerta, exánime, como un aborto que no ha efectuado ni un solo aliento de vida... Éste suele ser el efecto de una estúpida rebeldía frente a la herencia que lega la tradición, lo cual es, además, un impresentable insulto a la acción creativa de las generaciones anteriores, como queriendo significar que no están de acuerdo con ella o que, quizá estos “vanguardistas-contestatarios” hubieran mostrado mayor acierto de haber ejercido la creatividad en aquellas épocas...

La “sumisión a un orden establecido²⁶” y acrisolado en el tiempo se rechaza de manera necia con lo cual se obligan a recorrer senderos inhóspitos cuando existen amplias y rectilíneas vías que han sido ya trazadas pacientemente por el abnegado esfuerzo de las anteriores generaciones. Obviamente, el caos catastrófico se determina con todo ello y adviene prontamente en este tipo de obras; por ello mismo, el efecto y la sinrazón de trocar todo un orden lógico se advierte a las primeras de cambio; de ahí que

²⁴ Interesante personaje polifacético como autor teatral, poeta, etc., fallecido a fines de 1998. Esta frase suya sorprende sobremanera siendo como era él de una marcada tendencia surrealista. Pero ocurre que hasta las tendencias subrealistas (en las diversas tendencias artísticas como la pictórica de Dalí o la literaria de Aleixandre) se muestran como “relativamente” clásicas y deleitables en comparación con la obra de ciertos sectores vanguardistas.

²⁵ Cuando la obra aturde, aburre, crispera y desespera a las personas sensatas no es lógico que toda una pléyade de vanguardistas, cacofonistas y demás especímenes de la mal entendida modernidad se empecinen en manifestar, de manera soberbia, que no se les entiende... El problema estriba, con bastante probabilidad, no ya sólo en la adulteración de las formas, trocando la finalidad por el medio y aun este medio presentándolo desde una estética absurda, cacofónica e insufrible para el gusto más paciente. Precisamente ya advertía Aristóteles sobre el peligro de que un mal uso del medio arruine la esencial finalidad. Por ello mismo indica en la obra *Sobre lo sublime* (pág. 195) lo siguiente:

La ordinareiz de los términos ejerce también un efecto enormemente degradante en un pasaje grandioso. [...] Por su cacofonía rompe en gran medida el acento de sublimidad.

²⁶ *Poética musical*, ob. cit., págs. 95-96.

las vanguardias, en tanto que suponen el soberbio rechazo de la herencia, se suicidan en su propia acción. Todo lo que suponga retardar el hecho de reconocer esa absurda desviación revierte también en perder el tiempo y en crispar y aburrir (¡todavía más...!) al paciente público para conducirlo hasta la desesperación.

B. “aficionado a la poesía”. Probablemente expresiones como “diletante hacia la poesía”, “admirador de la poesía” y varias más de estas parecidas indicaciones hubieran convenido también al sentido que pretende expresar Cervantes sobre este concepto. Bien sabemos que el sentido queda automáticamente restringido, como limitado y constreñido, tan pronto como la idea se plasma sobre la expresión semántica²⁷ concreta. Por ello mismo el literato y el filósofo, tienden a depurar la elección del término léxico más adecuado en cada caso.

La palabra “aficionado” puede significar meramente admiración a un determinado arte aunque sin implicar ningún tipo de actividad creativa sobre ella y ser meramente la manifestación de agrado, amor y aquiescencia. Pero aquí, en este contexto, bien se sobreentiende y aprecia que se refiere a una actividad práctica sobre la creatividad poética. Por ello mismo, si como recién indicábamos²⁸, aceptamos que “la auténtica poesía es, básicamente, un auténtico crisol de sabiduría”, fácil es aceptar en consecuencia que lograr imbricar en la poesía todo ese enorme cúmulo de saber debe ser la aspiración constante pero, al propio tiempo, una utopía el hecho de pretender lograr su amplia y máxima plenitud. De ahí la certera expresión de Cervantes; por ella viene a expresar la humilde convicción por la que se debe manifestar el compromiso de un constante e indefectible progreso en todos los sentidos, tanto del orden técnico-estético como también del tipo moral. Pero esa moral deberá ser también testimonial, manifestada sobre el propio tipo de vida moral del poeta. ¿Quiere suponer que ese “constante progreso del tipo moral” debe implicar también la incesante progresión ética del poeta, particular, familiar y social? Desde luego que sí, lo mismo que en la relación

²⁷ En este caso, sobre la palabra “aficionado” se advierten diversos criterios de derivación etimológica. Para unos la palabra derivaría de *afficio-is* (lo mismo); para otros, en cambio, derivaría de *affectus*, *affectio*, etc. En todo caso bien se puede considerar la correspondencia de todo ello con el concepto superior de amor, o sea, de aprecio sobre lo propio o semejante.

²⁸ Efectivamente, hemos indicado anteriormente que “la buena poesía debe ser densa en filosofía, metafísica, psicología, pedagogía, historia y, en su caso, hasta destilar moral natural y ética doctrina cristiana desde inequívocas y supremas máximas mediante magnánimos conceptos”. Todo ello es esencial. En cambio, la representación formal-estructural, su equilibrada métrica y sus deleitables sonoridades en sus rimas, con ser todo ello muy importante, es un conjunto de valores complementarios respecto a aquellos otros que son, verdaderamente, substanciales.

teoría-praxis en la vida del filósofo. Y esto debe ser así en tanto que aceptamos que, de entre todos aquellos valores, el primero y más esencial de todos ellos es el componente filosófico dentro de la poesía. Al propio tiempo, en una reflexión por la que remontamos esa línea de valores, cabe considerar que el valor esencial de la filosofía es la moral o ética ya que todos los demás (metafísica, psicología, gnoseología, epistemología, pedagogía...), emanados, bifurcados desde su tronco medular, no son sino meras emanaciones y, en todo caso, complementos de ese aspecto fundamental.

C. “ser poeta a solas no lo tengo por muy bueno”. Parece bastante probable que Cervantes se refiere a aquel tipo de poesía que atiende, de manera primaria y casi con exclusividad, a la mera representación sonora, esto es a la envoltura o continente (relativa coherencia formal-estructural, control del reglamentario metro, sonoridades deleitables en la rima...) pero que infravalora el substancial contenido conceptual. Por todo ello se manifiesta aquí la expresión “ser poeta a solas”, es decir, procurar exclusivamente la justeza métrica, las deleitables palabras y las bellas sonoridades en las rimas, pero con desatención de la primordial esencia conceptual. Precisamente esta expresión viene a confirmar ampliamente cuanto acabamos de indicar en este párrafo inmediato anterior.

Para que la creatividad poética se muestre con plena naturalidad, densa de valores y sólida en su verosimilitud, es indispensable que se apoye en la propia vida, en la crudeza del realismo trágico y fortaleza de ánimo para actuar de manera noble. La poesía que no cumpla con estas sólidas premisas muestra bien pronto una detestable superficialidad que acaba por asemejarla con aquella música ambiental, apta sólo como recurso funcional para el baile de salón, como sintonía aséptica de fondo sonoro de tiendas y comercios o meramente como reclamo publicitario...

La auténtica poesía, la de mayor y más denso calado, suele ser de índole dramática, cuando no, trágica. Y esto es así porque cuanto con mayor sentido de la responsabilidad se encauza la vida, cuanto mayor es el compromiso de la creatividad, con tanta mayor claridad se evidencia en ella misma la simbiótica correlación de amor-dolor. No es que el poeta, advirtiendo el mayor impacto de la dramaticidad, opte por ese camino para lograr la aquiescente aceptación del público. Más bien se produce todo esto, sí, pero con una trocada relación de causa-efecto; esto es, la valiente opción por la ética reporta directamente maliciosa oposición y, por ello, la resistencia ante ella se

ampara en una estética desde la que se redobra la firme decisión en la defensa de los valores morales aliviados desde el consuelo de la belleza.

Cuanto mayor es la capacidad de amor, tanto con mayor virulencia aparece el dolor. Pero inmediatamente acude la belleza como insoslayable lenitivo para esta dramática y terrible simbiosis. Con ello se constituye aquel trípode, aquella mancomunada simbiosis de amor-dolor-belleza. Sin esta correlación, siguiendo precisamente ese mismo y progresivo orden de derivación de amor→dolor→belleza, no es posible pretender una actitud de plena naturalidad, no ya sólo sobre la poesía, sino tampoco sobre la música o cualquiera de las artes.

Acopiar esos mismos valores pero intentando trocar ese orden por el de belleza→dolor→amor, resultará siempre un banal intento. Esto es, intentar desde la evidente habilidad literaria suscitar sentimientos de conmiseración en el público, será siempre un intento falaz. El público capta la sutileza íntima que ha movido a la creatividad artística y detecta, desde el subconsciente, la autenticidad motivadora del verdadero arte. Por ello mismo, si la creatividad artística no ha sido como un efluvio sincero de la propia vida aparece como una actividad inconsistente y se derriba con la misma facilidad que un castillito de naipes...; su endeblez no resiste ni el más elemental análisis...

Si la creatividad no se ha basado en una experiencia precedente de compromiso ético y de amor; si no ha habido desde ella esa cruda experiencia dolorosa del sentimiento trágico de la vida²⁹, de manera harto superficial se desemboca en el ámbito de la escuálida belleza cuya principal finalidad no es apta para la consistente consolación. Esta consolación se efectúa desde la compasión (padecer junto a alguien, sufrir en sintonía con ese alguien...). Si al amor ha seguido el dolor, preciso es que advenga la belleza, tanto de mayor nivel cuanto más intenso es el dolor. Y la mayor belleza en la expresión literaria se manifiesta, indudablemente, por el cauce de la poesía, alcanzando su cenit con la fusión de poesía-música. Ciertamente es que en determinados cauces puede alcanzar la prosa poética una extraordinaria belleza; pero ya tenemos con ello una clara intencionalidad que se advierte precisamente desde las expresiones

²⁹ Precisamente es éste, "*Del sentimiento trágico de la vida*", el título que acertadamente confiere Unamuno a la que, en nuestro particular criterio es, probablemente, su obra de capital importancia. En ella se nos muestra la honda faceta filosófica de Unamuno por la que, aun apoyándose en la mejor tradición, especialmente en el legado de Kant y Schopenhauer, aparece una enorme dimensión filosófica de valor particular e idiosincrásico. No deja de sorprender que una de sus mejores obras sea puramente filosófica en alguien que destacó especialmente en la faceta de literato. Con ello se cumple, una vez más, el hecho por el que filosofía y literatura se entreveran hasta el punto de constituir una absoluta simbiosis.

deleitables; pero, en todo caso, las expresiones deleitables adquieren más sugestiva belleza desde el encuadre reglado de la forma y la estructura más la tendencia a la coincidencia en unas mismas sonoridades en las desinencias que se establecen sobre las respectivas rimas. Con el abrazo entre la efusiva expresión de lo dionisiaco fundido con las disposiciones canónicas de lo apolíneo se establecen las bellísimas disposiciones poéticas que mantienen su contenido conceptual y emotivo y tienen sentido de vigencia con el paso de la historia.

Pero las expresiones poéticas más deleitables, bellas y exquisitas son huecas, huera y asépticas desde su propia génesis si no se suscitan y generan desde la franca sinceridad del intenso amor. Por ello mismo San Pablo alude a los bronce y los platillos que resuenan fatuos al referirse a que las más bellas, elocuentes y eruditas palabras son huera si el ardiente amor no las vigoriza...Por ello mismo indica³⁰:

Si hablara las lenguas de los hombres y de los ángeles, pero no tuviera caridad, soy como bronce que suena o címbalo que retíne.

D. “usar de la poesía como de una joya preciosísima [...] cuando convenga y sea razón que la muestre”. La metáfora que aquí se emplea se nos muestra plenísima de acierto. Efectivamente, el lucimiento de una joya preciosísima se reserva sólo para las grandes ocasiones, lo mismo que la gala de un traje de alto lujo, que sólo se exhibe en esporádicas y especiales solemnidades. La poesía de enorme calado se aparta, por todo ello, de lo consuetudinario. Y por consuetudinario no pretendemos aquí, en este caso, establecer una analogía, a modo de sinonimia con la vulgaridad o la ramplonería ya que, ciertamente, también lo consuetudinario puede manifestarse, en su sencillez, con relativa dignidad y razonable decoro. Cabe remarcar, no obstante, que lo verdaderamente sobresaliente acontece de manera muy esporádica y singular en nuestras vidas, tanto en sentido muy alegre como intensamente triste..., aunque predomina esto último sobre las ocasiones de marcado júbilo o enorme alegría...

Los grandes y sobresalientes acontecimientos que jalonan la vida humana son, pues, muy esporádicos, pero, no obstante, quisiéramos que, aun siendo marcadamente esporádicos, predominaran los de felicidad y alegría, pero precisamente es todo lo contrario...

De hecho, la historia de la poesía (y, en su caso, de la dimensión moral de la filosofía) no es sino la constante muestra del enorme lamento y, en todo caso, la

³⁰ En la *Primera Epístola a los Corintios*, 13, 1.

recurrencia al canto consolador, como el lenitivo de las grandes penalidades, las profundas tristezas y las desgarradoras melancolías... Las mejores obras de la literatura, las más intensas obras musicales (especialmente en la ópera y en significados episodios sinfónicos) vienen a ser un intento de consolación, de compasión hacia el amor maltrecho.

Teresa de Jesús decía que “la vida es como una mala noche en una mala posada”. Este concepto metafórico es absolutamente válido para todas aquellas situaciones en que el hombre insigne sufre la incompreensión y el ataque envidioso y soberbio de los mediocres. Pero esto mismo, en todo caso, es mucho más incisivo al referirse a la enorme pena del enamorado que no encuentra una adecuada correspondencia a su noble amor y que, por ello mismo, al no encajar las dos mitades de la naranja, siente como el corazón se desgarrar y el cerebro sangra como si estuvieran destrozados... Ya hemos indicado anteriormente que “un mayor grado de sensibilidad implica una mayor capacidad de dolor”.

La belleza es el mayor lenitivo para aquella noble fusión de amor-dolor. La compasión, efecto del amor propio o autoestima, revierte en amargas lágrimas que sólo puede dulcificar la más deleitable belleza de la poesía o de la música o, mejor, ambas juntas...Es en estos casos cuando, muy especialmente la poesía se convierte en “joya preciosísima”. Se requiere el mayor grado de belleza para consolar el mayor dolor; por ello mismo es el dolor el centro inspirador de las mejores obras del arte mediante las cuales se intenta acopiar la compasión o, al menos, la comprensión hacia el amor quebrantado por el sufrimiento. Al ser las penas del enamorado las de más patética intensidad, por ello mismo suscitan las más sublimes obras artísticas. Por ello mismo cabe reconsiderar lo que sobre esto indica³¹ Schopenhauer:

El más grande de todos los sacrificios es el de renunciar a la persona amada.
[...]

Un héroe se ruboriza de exhalar quejas vulgares, pero no quejas de amor, porque entonces no es su propia pena, sino que en ella, halla expresión el lamento de la especie.

Las “quejas de amor” sólo debe manifestarlas el amante ante quien es capaz no ya sólo de comprenderlas, sino incluso de atender a su compasión, esto es, de ser capaz de com-padecer, de sintonizar y participar en el sufrimiento del noble amante. En todo

³¹ Arthur Schopenhauer: *El amor, las mujeres y la muerte*, ob. cit., pág. 41.

caso, si el amante prodiga por doquier estas profundas quejas, en vez de encontrar la justa compasión hallará las más de las veces la horrible experiencia de que el vulgo, en su deleznable ramplonería y cruel impiedad, le aplicará aquello mismo que, sin rubor ni recato, achaca a una de las más insignes parejas de amantes, cual fue la de Diego Marcilla e Isabel Segura:

Los Amantes de Teruel
tonto ella y tonto él

Desde ahí mismo se justifica ampliamente la expresión recatada y discreta de Cervantes respecto a manifestar los sentimientos sublimes sólo “cuando convenga”, esto es, cuando se considere que van a encontrar la noble y correspondiente sintonía y la adecuada compasión para constituirse en “pañó de lágrimas” del afligido.

La adecuada compasión la halla el amor triste y afligido en la expresión poética y, tanto más, en la fusión de poesía-música. Pero ocurre que la misma expresión hermenéutica delimita y coarta la insondable magnitud del espíritu herido. Al vasto océano de sus sentimientos heridos se contraponen la delimitación del término hermenéutico; éste coarta y constriñe, incluso con la más idónea y deleitable expresión, la inmensa y abstracta magnitud del dolor de amor. Por ello mismo, el mensaje inefable y supra-semántico de la música, puramente instrumental, sinfónica, parece el más adecuado lenitivo para el exacerbado dolor. Su mensaje, abstracto e inefable, sintoniza por ello tanto mejor con el misterio insondable que produce el dolor de amor. Por ello mismo indica Schopenhauer lo siguiente³²:

La música no expresa nunca el fenómeno, sino únicamente la esencia íntima, el en sí de todo fenómeno; en una palabra, la voluntad misma. Por eso no expresa tal alegría especial o definida, tales o cuales tristezas, tal dolor, tal espanto, tal arrebato, tal placer, tal sosiego de espíritu, sino la misma alegría, la tristeza, el dolor, el espanto, los arrebatos, el placer, el sosiego del alma. No expresa más que la esencia abstracta y general, fuera de todo motivo y de toda circunstancia. Y sin embargo, sabemos comprenderla perfectamente en esa quinta esencia abstracta.

Lo abstracto de la música sinfónica instrumental no ya sólo sintoniza directamente con la inmensa y abstracta magnitud del dolor de amor sino que, en cierto modo, viene a ser desde el sonido aparentemente enigmático y ambiguo, la manifestación empírica de ese mismo lamento de amor. En todo caso cabe considerar que “el sonido aparentemente enigmático y ambiguo” se adapta e implica simbióticamente con el

³² Idem., pág. 86.

intenso dolor ya que el carácter hipocóndrico de la propia música es automáticamente reconocido y asumido por el dolorido espíritu. La aparente indefinición del sonido indeterminado no lo es tanto ya que, incluso en medio de la desgarradora y densa melancolía, se imbrican en él retazos de deleitables recuerdos..., a la manera en que en un cuadro de densos azules y profundos grises se intercalan leves y esporádicos trazos amarillos...La línea melódica pura, sin palabras, vendría a ser como aquel sentimiento que late en el corazón del poeta pero cuyo concepto no ha recurrido aún al medio hermenéutico de la palabra. La música sería como un hondo suspiro que se exhala desde el fondo del corazón; sería el sentimiento mismo que no espera a que la idea se concrete en palabras poéticas. Son muy significativas a este respecto las indicaciones del cántabro Gerardo Diego³³: “Yo soy poeta porque no puedo ser músico”.

Las expresiones de manifestar la poesía sólo “cuando convenga y sea razón que la muestre” se concretizan, en resumen, en los tres siguientes aspectos:

- ❖ Restricción y referencia de la expresión poética a los aspectos de marcada singularidad.
- ❖ Salvaguardar la poesía para las ocasiones de intenso relieve, especialmente como consolación y compasión del gran dolor.
- ❖ Manifestación de la poesía ante un auditorio capacitado, en el doble sentido ético y estético. No proceder así supone exponerse a degradar el alto valor de la poesía, abocándola al injusto menosprecio o rebajándola incluso a la desconsideración esperpéntica por parte de la gente vulgar.

E. “La poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, discreta”.

En principio, esta expresión nos evoca, automática y directamente, aquella otra maravillosa expresión de Gustavo Adolfo Bécquer: “Poesía eres tú”, al ser inquirido en su conciencia por el sentido de la poesía.

Se elide aquí el amplio panegírico que requeriría, en estricta justicia, la poesía; pero, en cambio, se acude al recurso superior de la más esplendente metáfora: la de ver en una mujer, repleta de las más acrisoladas virtudes, la directa imagen de la poesía de manera simbólica y, al propio tiempo, palpitante de vida. Efectivamente, el acierto es

³³ Manifestadas en el libro: *Gerardo Diego, poeta mayor de Cantabria*, ob. cit., pág. 123.

enorme, prácticamente insuperable, al recurrir Cervantes a esta deleitable metáfora. Obviamente cabe pensar que el concepto de “bellísima doncella” no se reduce y constriñe, directa y escuetamente, al bello cuerpo de una joven mujer. De hecho, inmediatamente después de la expresión “bellísima doncella” se adjunta toda una amplia serie o denso panegírico de preciosas virtudes morales: se indica claramente que en el interior de esa “bellísima doncella” se halla un alma plena de las más preclaras virtudes. Y es que, efectivamente, no tendría sentido lógico, en la mentalidad de Cervantes, referirse al bellísimo talle y radiante hermosura de una mujer pero con desconsideración absoluta de sus valores morales. Visto esto así aún adquiere mayor categoría el acertado empleo de esta metáfora ya que, con ello se atiende al contenido, esto es, a los valores éticos que debe constituir el verdadero sentido de la poesía y, además, encarnados, manifestados desde el deleitable continente de unos recursos técnico-estéticos plenos de equilibrio estructural, elocuentes palabras y preciosas sonoridades.

En tanto que aceptamos con agrado esta deleitable y acertadísima metáfora asentimos también, de manera implícita, en el hecho de que una “bellísima doncella” es, en todo caso, (por ser la más deleitable y fascinante aspiración del hombre) la constante y más sublime inspiración del arte en todas sus facetas, géneros y tendencias... La metáfora es aquí un pleno acierto. Pero ocurre además que, en realidad, más allá de la metáfora, la inspiración que sobre el arte ejerce la mujer es de constante y consuetudinaria fascinación...y de especial incidencia en la mujer joven. Por ello mismo indica Schopenhauer lo siguiente³⁴ sobre la mujer joven:

Damos decisiva preferencia al período que media entre las edades de quince y veintiocho años. No nos atrae [con aquella intensidad] ninguna mujer fuera de las precedentes condiciones.

La galantería varonil hacia la mujer, (en su caso, tan reprendida y deleznada por Schopenhauer³⁵), no se debe, en realidad, a una excesiva prodigalidad o una desbordante generosidad del hombre hacia la mujer. En realidad, aparte y más allá de encomiar la belleza del juvenil cuerpo femenino, el hombre tiende a halagar lo que pretende que adherirse sobre el físico de su propia persona, lo que sea su otra mitad, o sea, el complemento de su incompleta dimensión humana, esto es, lo que se entiende

³⁴ *El amor, las mujeres y la muerte*, ob. cit., pág. 32.

³⁵ Precisamente en esta misma obra, *El amor, las mujeres y la muerte*.

como “la otra mitad de la naranja”. En cierto modo, la rendida admiración del hombre hacia la mujer es, en el fondo, un halago parcialmente interesado, una alabanza hacia aquella que se pretende incorporar a la más estrecha intimidad como parte deleitable de uno mismo; y esto es plenamente legítimo porque, en realidad, el amor se inicia sobre sí mismo y se ensancha después sobre el prójimo; y lo más “prójimo” es precisamente la mujer en quien se funden en la intimidad los dos cuerpos para afrontar la vida y generar con embeleso, al propio tiempo y en consecuencia, nuevas vidas.

La historia del arte y en ella la literatura, la música, las artes plásticas manifestadas en la pintura, la escultura y hasta la arquitectura³⁶ se suscitan en sus respectivos cauces de creatividad, sobre la referencia constante a la mujer.

F. “Es amiga de la soledad”. De nuevo aparece con absoluta claridad la referencia al *locus amoenus*. La sucinta dimensión de estas referencias se compensa, no obstante, con un intensísimo poder expresivo. Efectivamente, los aspectos que caracterizan el concepto esencial del *locus amoenus*: el agua, el verdor del campo, el color... se nos muestran respectivamente desde la referencia a las fuentes, los árboles y las flores...Únicamente se ha elidido aquí el canto de los pajarillos que, no obstante, tantas veces son citados por Cervantes (de manera muy reiterativa aunque siempre desde un especial encanto y un exquisito atractivo), en los diversos contextos de sus *Obras Completas*.

Se confiere y atribuye aquí a los bellos y bucólicos elementos unas marcadas facultades superiores, netamente antropológicas. Por ello mismo se indica que “entretienen”, “consuelan” y “desenojan”. Todo esto, aunque pueda parecer exagerado, es absolutamente cierto y detectable para los espíritus sencillos y nobles; para éstos, (desprovistos en gran medida de la superficialidad, la soberbia y la vanidad que, junto con la envidia, crispa y desorienta el ánimo y aboca al enfrentamiento entre los hombres) se sienten en el medio campestre como acariciados, abrazados con intensa dulzura por la madre naturaleza. Los componentes del *locus amoenus* son para estos espíritus nobles un conjunto de caricias, besos y abrazos con los que la madre naturaleza cubre, en dimensión psicosomática, su cuerpo y espíritu enteramente. No obstante, también la naturaleza, según las diversas estaciones del año, propicia percepciones

³⁶ Incluso las ciclópeas estructuras de las grandes catedrales góticas muestran las tremendas osamentas de las grandes pilastras policolumnadas que reclaman inevitablemente el delicado y poético complemento, la ornamentación de índole femenina que podríamos considerarla precisamente en los artísticos capiteles.

distintas que causan en el ánimo sensaciones diferentes. Incluso en una misma época del año se pueden producir en el espíritu humano sensaciones muy disímiles según las características de cada medio paisajístico. Con todo, no ha faltado quien, más allá del mero ámbito de la imaginación o de la metáfora, ha considerado que los elementos naturalísticos poseen algún tipo de misterioso espíritu. Por ello mismo indica³⁷ Unamuno lo siguiente:

El trágico poeta portugués, Antero de Quintal, soñó, en dos estupendos sonetos a [los] que tituló *Redención*, que hay un espíritu preso, no ya en los átomos o en los iones de los cristales, sino —como a un poeta corresponde— en el mar, en los árboles, en la selva, en la montaña, en el viento, en las individualidades y formas todas materiales, y que un día, todas esas almas, en el limbo aún de la existencia, despertarán en la conciencia, y cerniéndose como puro pensamiento, verá a las formas, hijas del ilusión, caer deshechas como un sueño vano. Es el ensueño grandioso de la concienciación de todo.

Schopenhauer indica la manera en que la madre naturaleza deleita y enseña a cuantos con ella comunican; por ello mismo expresa³⁸ lo siguiente:

La hermosa Naturaleza, cuando se presenta repentinamente a nuestros ojos, consigue casi siempre, [...] arrancarnos de la subjetividad, de la esclavitud de la voluntad, y transportarnos al estado del conocimiento puro. Una sola mirada que [se] eche con libertad sobre la Naturaleza basta para reanimar súbitamente, para alegrar y para sostener a aquel a quien agita una pasión, la necesidad u otros cuidados.

Ya indicábamos anteriormente, que la naturaleza del “*locus amoenus*”, el esplendente ámbito donde el hombre comprueba que se reencuentra consigo mismo. Allí nota que recobra su más genuina e idiosincrática personalidad mediante la reivindicación de la “*aurea mediocritas*” y la reincorporación de los conceptos inherentes al “*beatus ille*”. No lograr aquella afable y simbiótica sintonía en el contacto directo con la naturaleza denota, si no un estado alarmante de carencia de sensibilidad, sí, al menos, la situación de un estado psicológico tendente a la superficialidad o abocado a la fatua frivolidad. Por ello mismo remarca³⁹ Schopenhauer lo siguiente:

³⁷ En su ob. cit. *Del sentimiento trágico de la vida*, pág. 166.

³⁸ En su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación*, pág. 33.

³⁹ Idem, pág. 34.

Sobre este terreno permanece constantemente la mayoría de los hombres, pues están totalmente desprovistos de objetividad⁴⁰, o sea, de genialidad. De ahí que no gusten de hallarse solos frente a la Naturaleza; necesitan la sociedad o por lo menos un libro.

Habría que remarcar aquí que estas expresiones se muestran quizá con excesivo eufemismo y, por tanto, es necesario apostillar que mejor cabría indicar que “necesitan el ruido de la sociedad” para llenar el vacío de unas almas a las que nada dice la maravillosa contemplación de la naturaleza... Pero, si esa inefable contemplación no les habla y estremece todo su cuerpo y toda su alma es seguramente porque buena parte de su ser está “desnaturalizado” de una u otra manera... Además, el tipo de libro al que aquí se refiere Schopenhauer parece claro que se trataría, en todo caso, de aquel tipo de libros que, lejos de contribuir a formar la personalidad, embotan y aturden la mente.

Franz Liszt, en su espléndido poema sinfónico de *Los preludios* (inspirado desde las *Meditaciones poéticas* de Lamartine⁴¹) acopia el concepto de la naturaleza como consuelo y bálsamo del sentimiento herido. Efectivamente, en el *Allegro tempestuoso*, se establece una directa referencia naturalística, meteorológica, evocando de manera figurada aquel estado convulso de nuestra subjetividad como, la “tormenta” psicológica, que se cierne con densa negrura sobre el espíritu en los diversos avatares dramáticos que acontecen en la vida. La tensión se agudiza entonces y conduce a un tremendo paroxismo frente al cual parece que va a flaquear el ánimo y a derrumbarse la voluntad humana. Pero justamente allí se yergue decidida aquella indómita “voluntad de ser” (entendida aquí precisamente en su plena acepción y “significación” nietzschiana). El alma humana, desde el profundo y dinámico reclamo espiritual, la impele y proyecta hacia un destino superior; por ello se levanta⁴² y, aunque maltrecha, presenta valiente combate ante la adversidad. Posiblemente su gallarda actitud le acarree nuevas heridas; pero, en todo caso, ahí está la madre naturaleza (significada claramente en le *Allegretto pastorale*) que, desde el ámbito virgiliano-horaciano del “*locus amoenus*”, restañará y

⁴⁰ Asombra de gran manera la clara convicción con que Schopenhauer asocia los conceptos de “objetividad” y de “genialidad”, justamente como los entenderá la esplendente época de la composición de la modernidad en la primera mitad del siglo XX.

⁴¹ Se trata de Alphonse de Lamartine (1790-1869). Su obra literaria está impregnada de intensa dimensión filosófica, con especial incidencia en el ámbito antropológico, en la moral y en la metafísica.

⁴² Representado esto en la obra desde el compás 13 de la letra F en adelante.

curará las heridas del guerrero para que éste pueda reasumir⁴³ con gallardía el renovado ánimo del compromiso vital.

Tomó las sonajas Preciosa, y dieron sus vueltas, hicieron y deshicieron todos sus lazos, [...]

--Cuando Preciosa el panderete toca
y hiere el dulce son los aires vanos,
perlas son que derrama con las manos;
flores son que despide de la boca. [...]

De nuevo se hace referencia explícita aquí al hecho de una acción compleja y simultánea. En este caso la efectúa Preciosa y consiste en cantar y danzar al propio tiempo; pero aquí ocurre que, además, a la danza se suma la acción de tocar las sonajas o el panderete, lo que viene a añadir, todavía, mayor complejidad a la acción artística de la gitanilla.

Las tres metáforas que aquí se muestran se manifiestan mediante exquisitas expresiones:

- ❖ Herir con dulce sonido los aires vanos
- ❖ Derramar perlas con las manos
- ❖ Despedir flores con la boca

En la primera de ellas, “herir con dulce sonido los aires vanos”, se muestra una honda significación. Nótese que bien pudo haber empleado aquí Cervantes otra expresión alternativa y, en vez de decidirse por la palabra “herir”, pudo haber utilizado términos como “cubrir”, “llenar”, “colmar”, etc. pero, precisamente en la expresión “herir” bien podemos detectar la clara intención por la que se denotan hondos sentimientos de amor herido; y el amor, en todo caso, estamos constatando reiteradamente que implica, (de manera ineludible y simbiótica), la correlación inseparable con el dolor.

La expresión “derramar perlas con las manos” viene a sugerir aquel deleitable y misterioso donaire con la que aquellas mujeres capacitadas para la danza española, (aquella que castizamente se considera como flamenco), mueven las manos. Particularmente las danzadoras andaluzas (y en ellas, con especial gracia, las de la raza gitana) utilizan las manos no se sabe con cuánta más galanura y misterioso hechizo, si

⁴³ Este dinamismo se representa desde el compás 3 de la letra K en que reexpone la 3ª idea temática de la obra.

tañendo las castañuelas, panderetes y sonajas o, sencillamente, con aquella elegante y constante flexibilidad de todo el conjunto de la mano (su palma y, muy especialmente, los dedos...). Casi mejor aun, con las manos absolutamente libres efectúan aquellos sinuosos y exquisitos contorneos, evanescentes y etéreos, que parecen causar la envidia del más elástico e ingrátido aleteo de las primaverales mariposas...

Con la indicación de “despedir flores con la boca” se pretende ensalzar el bellísimo timbre de la mujer en el canto, tanto más deleitable cuando desde la dúctil belleza tímbrica de su voz, se profieren unas líricas expresiones poéticas plenas de conceptos morales.

[...] y sentándose Andrés sobre un medio alcornoque, pusiéronle en las manos un martillo y unas tenazas, y, al son de dos guitarras que dos gitanos tañían, le hicieron dar dos cabriolas, [...]

[...] somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos; [...] Para nosotros las inclemencias del cielo son oreos, refrigerio las nieves, baños la lluvia, música los truenos y hachas los relámpagos. [...]

Tenía Clemente sus puntas de poeta, como lo mostró en los versos que dio a Preciosa, y Andrés se picaba un poco, y entrambos eran aficionados a la música. Sucedió, pues, que estando el aduar alojado en un valle cuatro leguas de Murcia, una noche, por entretenerse, sentados los dos, Andrés al pie de un alcornoque, Clemente al de una encina, cada uno con una guitarra, convidados del cielo de la noche, comenzando Andrés y respondiendo Clemente, cantaron estos versos:

A.—Mira, Clemente, el estrellado velo
con que esta noche fría
compite con el día,
de luces bellas adornando el cielo; [...]

C.—Que le llevara hasta la octava esfera
fuera decente y justo,
dando a los cielos gusto,
cuando el son de su nombre allá se oyera,
y en la tierra causara,
por donde el dulce nombre resonara,
música en los oídos,
paz en la almas, gloria en os sentidos.

A.— Paz en la almas, gloria en los sentidos
se siente cuando canta
la sirena, que encanta,
y adormece a los más apercebidos; [...]

Señales iban dando de no acabar tan presto el libre y el cautivo, si no sonara a sus espaldas, la voz de Preciosa, que las suyas había escuchado. Suspendiólos el oírlo, y sin moverse, prestándola maravillosa atención, la escucharon. Ella (o no sé si de improviso, o si en algún tiempo los versos que cantaba le compusieron), con estremada gracia, como si para responderles fueran hechos, cantó los siguientes:

—En esta empresa amorosa

donde el amor entretengo,
por mayor ventura tengo
ser honesta que hermosa⁴⁴.

El “elocuente viejo gitano”, como así lo califica Cervantes, pronuncia todo un completo discurso de bellísimo contenido. Es éste un bellísimo panegírico, muy significativo y completo, en que se exponen las normas morales por las que se conduce esencialmente esta raza, entre nómada⁴⁵, vagabunda y bohemia. Los contenidos de esta prosa se expresan en tan alto grado de tal calidad que bien hubieran merecido, sobradamente, manifestarse desde la elegancia lírica de la poesía⁴⁶. Probablemente alcanza este bellísimo discurso su punto culminante cuando se indica lo siguiente: “para nosotros las inclemencias del cielo son oreos, refrigerio las nieves, baños la lluvia, música los truenos y hachas los relámpagos”. Ahí mismo se manifiesta la esencia del tipo de vida que caracterizaba a las gentes de esta etnia que, hasta hace tan sólo muy pocas décadas, recorrían en aquellas pintorescas carretas los caminos de Europa y, entre ellos, los de nuestra España...Era aquel un vivir en pleno y constante contacto con la madre naturaleza, en íntima simbiosis con sus elementos, con la ventaja de un constante desplazamiento hacia zonas geográficas distintas, en ansia expectativa de descubrir el

⁴⁴ En Cervantes se aprecia siempre la atención y el esmero por procurar la justa correspondencia en el metro de cada verso. Aquí, en este verso, “ser honesta que hermosa”, también esto se produce. No obstante, en la declamación correspondiente se tiene que extremar el cuidado para no producir la natural sinalefa a la que aboca la construcción entre “que+hermosa”. Esto podría evitarse, probablemente, disponiendo este mismo verso de la siguiente manera: “más ser honesta que hermosa”. Con ello se carga, más claramente, la preferencia sobre el hecho de la cualidad y condición moral (honesto) sobre la cualidad natural (hermosa).

⁴⁵ Efectivamente, éstas fueron las duras características de esta raza desde su salida de la India hace siglos. Este mismo tipo de errante vida se podía apreciar en las gentes de esta raza, especialmente en su deambular por los diversos pueblos y aldeas de toda España, hasta hace pocas décadas. Actualmente parece ser que asumen ya un tipo de vida sedentaria como resultado de una mayor conciencia social propiciada desde los ámbitos políticos y también desde la mentalidad de la sociedad que, paulatinamente los va acogiendo y aceptando tal cual se insertan en los realojamientos en los diversos barrios de pueblos y ciudades.

⁴⁶ Esta es, aunque de manera indirecta, una clara muestra de la alta calidad por la que muchos contextos prosísticos merecerían disponerse en los ámbitos de la radiante poesía. Por el contrario, en cambio, muchas producciones poéticas muestran tan paupérrimo valor (especialmente por la carencia en el orden substancial de lo conceptual) que desacreditarían hasta la más humilde prosa...

Sobre esto cabe citar el que muchas veces, con escaso o nulo mérito, se concede el premio de la Flor Natural en algunos certámenes (denominados como *Jocs Florals* en las zonas de lengua catalana-valenciana) de manera indefectible todos los años con el fin de garantizar (junto al discurso correspondiente del mantenedor) la estructura de la fiesta literaria. Pero, en realidad, muchas de estas poesías se reducen en demasiados casos a manifestar un amplio elenco de palabras inusuales. Ahí radica, casi en exclusiva, el único y decrepito mérito: en haberse puesto el autor un voluminoso diccionario sobre las rodillas e ir extractando de él palabras inusuales (que no necesariamente cultas o eruditas) y sobre ellas, (de manera artificiosa, contraria e inversa) ir contando cosas de dudoso interés. Es esto muy similar a una parte del programa de televisión (denominado “*Pasa palabra*”) en que, en una de sus partes, se dispone una prueba con un cuadro de ocho palabras, todas ellas absolutamente inusuales y, por tanto, completamente desconocidas para la mayor parte de los concursantes.

deleite de unos amaneceres nuevos, distintos, siempre sobre horizontes diferentes... El firmamento cuajado de estrellas era su diario techo refulgente; la madre naturaleza era su manto protector, pero también la que no les ahorraba ningún tipo de inclemencia meteorológica... En todo caso, bien constatamos aquí que los gitanos no ya sólo resistían aquellas peripecias con impertérrito estoicismo; más bien las aceptaban como algo consubstancial a su idiosincrática mentalidad, admitiéndolo con ánimo imperturbable, como algo que, en todo caso, o bien les rompía la monotonía o, mejor aún, venía a ser el contrapunto sobrio y recio para mejor esperar con renovada ansia la claridad del nuevo día o la refulgente primavera...

Manuel de Falla, al establecer sólidamente las bases de una auténtica música española, toma muy en cuenta la honda raíz del flamenco y la insoslayable aportación de la etnia gitana a este tipo de formidable y chispeante folklore. En su creatividad compositiva aparece simbiotizada con admirable sutileza la más auténtica tradición de la cultura musical española con los más variados recursos técnico-escriturísticos. Con todo ello, desde la peculiaridad andaluza, fue contribuyendo a potenciar un nacionalismo auténtico e idiosincrásico, especialmente manifestado en su obra sobre *El amor brujo*.

El flamenco es una fuente de inestimable interés temático para la obra compositiva de Falla. En muchos casos el componente temático flamenco se debe al folklore imaginario; pero, aún así es justo reconocer la importancia e influencia de este tipo de canto popular andaluz sobre la obra general de este insigne compositor andaluz, de carácter marcadamente nacional pero también, al propio tiempo, de auténtica y decidida proyección universal.

DESCRIPCIÓN DE LA ESENCIA DEL ARTE MUSICAL FLAMENTO

Aunque Manuel de Falla está de acuerdo con las indicaciones de Felipe Pedrell por las que ambos opinan que el flamenco no es hereditario de rasgos esenciales de la música hispanoárabe, lo cierto es que toma de ella varios rasgos característicos. El siguiente esquema nos muestra un tipo de interrelación:

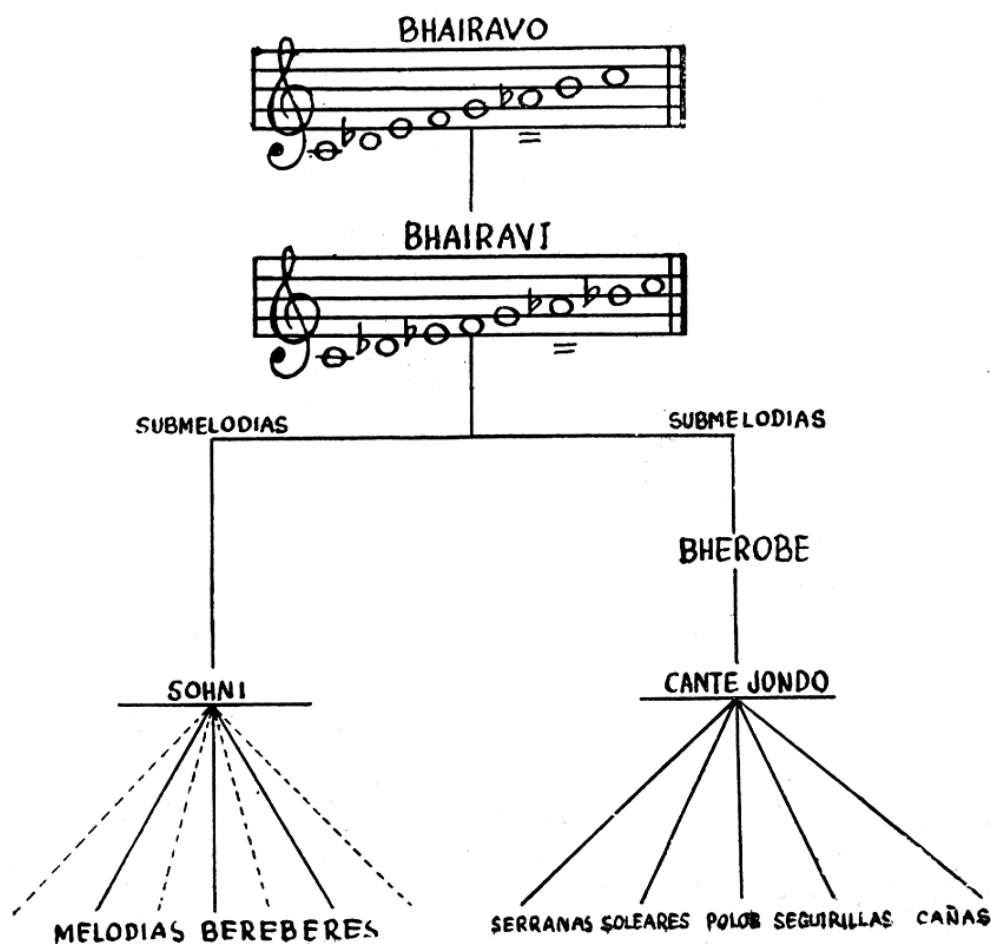


Figura 4.1. Esquema de correlación entre el flamenco y algunos rasgos de las melodías bereberes.

A continuación insertamos diversas citas de su obra⁴⁷, titulada *Escritos sobre música y músicos*, especialmente extractadas del apéndice que trata sobre *El cante jondo*. En una de estas citas se indica lo siguiente⁴⁸:

En uno de los cantos andaluces, en el que hoy, a nuestro juicio, se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la seguiriya, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino⁴⁹: los modos tonales de los sistemas primitivos; el

⁴⁷ Manuel de Falla: *Escritos sobre música y músicos*; Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1972.

⁴⁸ Idem., pág. 140.

⁴⁹ Manuel de Falla solía referirse a las indicaciones de Felipe Pedrell por las que éste afirmaba lo siguiente:

Nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y persa.

Efectivamente, el sustrato esencial de la música hispanoárabe no es más que el acopio de la herencia de aquellos cantos litúrgicos que presentaban una gran unidad de estilo hasta los siglos IV-V d.C. Sobre esto cabe indicar que el conjunto de los Aurelio Prudencio, Sedulio, Paulo Orosio, S. Efrén, S. Hilario, S. Dámaso, S. Jerónimo, S. Ambrosio, S. Agustín, etc., aunque defienden cada uno de ellos sus criterios

enarmonismo inherente a los modos primigenios, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y por último, la ausencia de ritmo métrico y la riqueza de inflexiones modulantes de ésta.

Asombrosamente, la *seguiriya* (conocida sobradamente como *seguidilla* en el folklore de diversas regiones españolas) presenta una singular y característica libertad rítmica muy poco común en la música popular occidental y, por ello mismo, guarda una cierta analogía que la emparenta con aquella libertad rítmica a que tantas veces alude Bartók como rico componente de la música popular centro-europea.

Falla establece un inteligente uso de este recurso rítmico de la *seguidilla* en diversas obras suyas⁵⁰.

El enarmonismo (que posteriormente explica el propio Falla) no es sino la fluctuación, ascendente o descendente, de leves intervalos de semitono y aun de tercios o cuartos de tono, que se efectúan sobre la nota real. Es un elemento típico oriental muy en uso, aún en la actualidad, en los cantos de los países árabes aunque también se puede apreciar en la propia jota valenciana⁵¹ cuando ésta se interpreta fielmente en toda su exquisita genuina y hechizadora belleza.

Desde su enorme conocimiento del singular arte flamenco continúa indicando Manuel de Falla lo siguiente⁵²:

Lo que no deja lugar a dudas es que la música que aún se conoce en Marruecos⁵³, Argel y Túnez con el nombre de “música andaluza⁵⁴ de los moros de

particulares, coinciden sin embargo todos ellos en la idea de la unidad central del culto litúrgico. No obstante, conviene también tener en cuenta que (de manera directamente analógica a lo que ocurre con el lenguaje), también la música lleva consigo misma el estigma de la bifurcación, de la constante segregación; por ello mismo, cada una de esas notorias personalidades indicadas fueron el germen y la referencia de distintos ritos que, desde el tronco común originario, se disgregan en sutiles pero reconocibles peculiaridades.

Conviene considerar que sobre fines del siglo IV coincide en Constantinopla (como consecuencia de las convulsiones que, por esta época, se están produciendo en la Roma decadente) la “crema”, la “flor y nata” de la intelectualidad occidental puesto que allí conviven, mientras culminan sus estudios superiores, las portentosas personalidades de S. Gregorio, S. Leandro, S. Isidoro, etc. Precisamente en Bizancio asumen y acopian todos ellos la antigua tradición musical litúrgica sirio-hebraica cuyas melodías se expandieron desde los propios tiempos apostólicos por Antioquia, Siria, Capadocia...; todos ellos, tras su vuelta a Occidente, reafirmarán los caracteres estilísticos de la liturgia bizantina que, aunque con los distintos nombres (*Gregoriano*, *Ambrosiano*, *Galicano* y *Visigótico*) que este tipo de canto llano muestra en cada zona, presentan entre sí unas directas analogías estilísticas que, al propio tiempo, coinciden plenamente con los cantos primigenios de los propios tiempos apostólicos.

⁵⁰ Especialmente en la *Danza final* de su magnífico ballet titulado como *El sombrero de tres picos*.

⁵¹ A diferencia de la jota aragonesa, navarra o riojana (que, en realidad, derivan todas ellas de la primigenia jota valenciana cuyo origen se atribuye al hispano-árabe Ben Jot) la jota valenciana requiere en algunas de sus cadencias esa concesión a los cuartos o tercios de tonos para que así se muestre toda su genuina esencia hispano-musulmana.

⁵² En los *Escritos sobre música y músicos*, ob. cit. págs. 140-142.

Granada⁵⁵ no sólo guarda un peculiar carácter que la distingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de las nuestras andaluzas: sevillanas, zapateados, seguidillas, etc.

Pero, a más del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la *seguriya* formas y caracteres independientes en cierto modo, de los primitivos cantos sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen? A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo XV se establecen en España, vienen a Granada, donde viven por lo común a extramuros de la ciudad, se acercan espiritualmente al pueblo.

Estas tribus venidas —según la hipótesis⁵⁶ histórica— del Oriente son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el cante jondo; es éste el resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigenio andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido.

Como vemos, los componentes del *cante jondo* son bien diversos pero todos ellos se integran maravillosamente en un simbiótico complejo en que es imposible escindir

⁵³ Entre el arte musical que hoy en día se puede escuchar en la península arábiga y el del Magreb existe una notable diferencia cualitativa en favor del segundo. En cambio, cualquiera que con reiterada atención escuche los actuales cantos del Magreb y los compare con aquellos típicamente andaluces (especialmente del flamenco andaluz) inmediatamente comprobará cuanta semejanza de estilo musical existe entre estas canciones de una profusa melodía plenas de ondulaciones y sinuosidades y cargadas de adornos, florituras, densísimos melismas y multitud de afiligranados trinos.

⁵⁴ Parece ser que algunos escritores romanos ya aludieron reiteradamente a la peculiaridad de la música de la Bética puesto que les resultaba enormemente sugestiva, bella, atractiva y curiosa. Muy bien pudo ser también que todos estos aspectos, (si no en su totalidad, sí al menos en buena parte), cautivaran a los primeros musulmanes hispanos para pasar a adoptarla y desarrollarla paulatinamente según el gusto de los subsiguientes compositores hispano-árabes...

Sin negar en absoluto ciertas características específicas de la música árabe, es por otra parte bien sabido que el genio arábigo siempre ha necesitado un cierto soplo de inspiración, impelida desde el hálito e influjo de otras culturas relativamente limítrofes.

⁵⁵ El hecho de que se mencione expresamente Granada, con preeminencia sobre cualquier otra ciudad andaluza, cabe atribuirlo, sin duda, a que entre la reconquista de esta ciudad (efectuada por los Reyes Católicos en 1492) y la de otras ciudades del *Al Ándalus*, también de notable importancia como Córdoba y Sevilla (reconquistadas respectivamente en 1236 y 1248), mediaron dos siglos y medio, período más que longevo que posibilitó el notable desarrollo y consolidación de todo este tipo de canciones en simbiosis con la danza en la mayoría de los casos.

⁵⁶ Los modernos medios de comunicación tienen por efecto la reiterada comprobación de ciertos fenómenos sociológicos. Por ello mismo puede hoy afirmarse que la ascendencia india de los gitanos no es ya una hipótesis sino una auténtica y constatada realidad, objetivamente comprobada en la actualidad. Además de los evidentes rasgos físicos (anatómicos, faciales, etc.) la propia música es también un claro conducto para determinar la ancestral ascendencia de los gitanos. Por otra parte, la filmación de escenas de música y danza de determinados puntos de la actual India denota y delata con toda claridad este hecho. Estas escenas muestran aquellos mismos vigorosos y arrebatados lances, (tanto en el canto, la danza como en el coro de las personas circundantes que excitan con palmas y gritos la acción interpretativa de los músicos...) exactamente de la misma manera que en el más efusivo tablao flamenco de nuestra Andalucía...

las diversas partes que se fundieron en simbiosis durante un dilatado proceso hasta generar tan admirable muestra. Por ello indica⁵⁷ Manuel de Falla:

Admitida la seguriya gitana como canción tipo de las de cante jondo, y antes de subrayar su valor desde un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.

El arte de los gitanos apura, si cabe, el sentido de la libertad del arte en varios sentidos:

- ✓ Superación de la adscripción sedentaria de la ciudad-aldea mediante un marcado nomadismo.
- ✓ Impregnación de diversos matices y aspectos culturales, precisamente desde su irrenunciable y constante nomadismo.
- ✓ El componente primitivo dionisiaco se muestra de manera predominante en ellos y en sus manifestaciones artísticas, especialmente en la danza y en la música.

PREDOMINIO DEL CARÁCTER DIONISIACO EN EL FLAMENCO

Justamente en el arte flamenco se manifiesta en toda su libérrima espontaneidad aquella dimensión de absoluta libertad y espontaneidad dionisiaca.

Lo dionisiaco precede de manera natural, en su plena espontaneidad, a lo apolíneo. Lo dionisiaco es como un brotar instintivo, incontenible de la naturaleza y en tanto que tal, se manifiesta libérrimamente desde el hombre en cuanto que éste es también naturaleza, mientras que lo apolíneo, (que opera racionalmente *a posteriori*), es como un intento especulativo por domeñar aquella primigenia y antecedente manifestación espontánea para intentar someterla a norma y a regla.

De manera sucinta puede establecerse una especie de oposición contrastante entre los diversos caracteres de esta dualidad:

⁵⁷ Pág. 142 de su ob. cit.

DIONISIACO

APOLÍNEO

Libertad ←-----→ norma

Espontaneidad ←-----→ previsión

Instinto ←-----→ racionalidad

Naturaleza ←-----→ cultura

Los elementos esenciales del cante jondo español presentan las siguientes analogías con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente.

LOS COMPONENTES DEL ARTE FLAMENCO

Manuel de Falla, desde el intenso conocimiento del flamenco, sistematiza sus específicas peculiaridades mediante las siguientes consideraciones⁵⁸:

- EL ENARMONISMO COMO MEDIO MODULANTE. Estos modos o series melódicas se componen de tonos y medios tonos cuya colocación es inmutable. Pero los sistemas indios primitivos no consideran invariables los lugares que ocupan en las series melódicas (las gamas) los intervalos más pequeños (los semitonos de nuestra escala temperada), sino que la producción de estos intervalos destructores de los movimientos similares obedecen en ellos a elevaciones o depresiones de la voz, originadas por la expresión de la palabra cantada. [...] Resumiendo lo dicho podemos afirmar que en el cante jondo, de igual suerte que los cantos primitivos de Oriente, la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama oral⁵⁹.

⁵⁸ Dispuestas entre las páginas 143-45 de su ob. cit. En todo caso, en el título de cada uno de los sucesivos párrafos (y también en el contexto interno en que se realzan términos de especial importancia) conservamos su reproducción en mayúsculas, tal cual aparecen en estos escritos de Manuel de Falla.

⁵⁹ Paulatinamente se ha ido consolidando la antigua hipótesis por la que algunos suponían que palabra y canto fueron, en su ancestral origen, una misma cosa. Manuel de Falla afirma que Louis Lucas, en su *Acoustique Nouvelle*, al tratar de las excelencias del género enarmónico dice que: “Es el primero que aparece en el orden natural por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los ruidos de la materia”.

Otra teoría consiste en pensar que la función expresiva oral pudo también seguir todo un proceso de progresión evolutiva: balbuceo, grito, palabra, palabra enfatizada y por fin, el canto como sublimación expresiva del lenguaje.

El lenguaje cantado (a menudo fundido con la danza y con el rudimentario acompañamiento de ancestrales instrumentos) fue evolucionando en los distintos marcos y en los más diversos ámbitos sociales. Entre estos diversos ámbitos cabe encuadrar la música popular que se manifiesta con singular peculiaridad en cada una de las regiones de la tierra. En la mayor parte de los casos no sólo se asocia a la

- Reconocemos como [aspecto] peculiar del cante jondo el EMPLEO DE UN ÁMBITO MELÓDICO QUE RARA VEZ TRASPASA LOS LÍMITES DE UNA SEXTA. Claro está que esta sexta no se compone solamente de nueve semitonos, como ocurre con nuestra escala temperada, sino que por el empleo del género enarmónico se aumenta de modo considerable el número de sonidos que el cantor emite.
- EL USO REITERADO Y HASTA OBSESIONANTE DE UNA MISMA NOTA, frecuentemente acompañada de apoyatura inferior y superior.[...] Por este medio se consigue [...] destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una prosa cantada, cuando en realidad, son versos los que forman su texto literario.
- Aunque la melodía gitana es rica en GIROS ORNAMENTALES, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos como EXPANSIONES O ARREBATOS SUGERIDOS POR LA FUERZA EMOTIVA DEL TEXTO. Hay que considerarlos, por lo tanto, más como amplias inflexiones vocales que como giros ornamentales, si bien toman este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala temperada.
- LAS VOCES Y LOS GRITOS con que nuestro pueblo anima y excita a los “cantaos” y “tocaos” tiene también su origen en la costumbre que aún se observa para casos análogos en las razas de origen oriental.

DENUNCIA DE AQUELLA ADULTERACIÓN MUSICAL QUE TAMBIÉN SE MANIFIESTA EN EL FLAMENCO

El fenómeno del deterioro ético-estético amenaza también con adulterar y desnaturalizar⁶⁰ no sólo las formas clásicas de la música sino incluso las sencillas pero

propia peculiaridad del lenguaje sino que es el fiel reflejo del mismo manifestándose así aquella simbiosis ancestral de palabra-música cuyos orígenes se pierden en la noche de los más remotos tiempos.

⁶⁰ Por cierto, de manera tanto más acuciante y descarada en el principio del siglo XXI.

No ya sólo se desnaturaliza tan preciosa joya musical como es el flamenco (precisamente por parte de los que con mayor esmero debieran salvaguardarla) sino que además, invocando sutilmente su reconocida y graciosa naturalidad, se degrada desde ella otros tipos de música, incluso de la más rutilante música clásica. Para el caso cabe citar aquella desventurada decisión por la que, con motivo de la última venida de S.S. el Papa Juan Pablo II a Madrid (sobre el año 2003 ó 2004...), se encargó a una artista (supuestamente flamenca...) nada menos que cantar en el ofertorio de la Misa (celebrada desde la Plaza

preciosísimas formas de la música popular, en este caso, del flamenco. Sobre ello indica⁶¹ Falla que:

Ese tesoro de belleza –el canto puro andaluz– no sólo amenaza ruina sino que está a punto de desaparecer para siempre. Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuado algún raro “cantaor” en ejercicio y unos pocos ex-cantaores ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fue y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza. La sobria modulación vocal – las inflexiones naturales del canto que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama– se han convertido en [un] artificioso giro ornamental, más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo cuando son puros pueden ser comparados los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal⁶² de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, ha ido perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas.

Si tal estado de deterioro del flamenco ya fue advertido por Manuel de Falla sobre los años cuarenta ¡qué diría este genial músico si comprobara que aquel detrimento no había hecho entonces más que iniciar un proceso de decadencia⁶³ cada vez más acrecentada hasta llegar al lastimoso estado de la actualidad en el siglo XXI...!

de Colón de esta ciudad matritense) la maravillosa *Ave María* de Franz Schubert, abocada para este caso a una “adecuación” aflamencada...

⁶¹ En las páginas 146-47 de su ob. cit.

⁶² La pérdida de aquella esplendente “riqueza modal” a que aquí se refiere Manuel de Falla fue de lamentable efecto para la música culta que, por ello mismo, quedó reducida a la dimensión exclusivamente tonal. En el ámbito del tono (especialmente en su disposición “mayor”) se admiten muy pocas variantes desde las que se pueda conferir más flexibilidad al diseño melódico; al menos, en la disposición “menor” se muestran más variantes, como lejano reflejo de aquella amplia variedad del antiguo sistema modal.

⁶³ Precisamente por haberse advertido claramente ese naciente fenómeno de la desnaturalización del flamenco, el *Centro Artístico de Granada*, al redactar sobre los años cuarenta (1940...) las bases para el *CONCURSO DE CANTE JONDO (Canto Primitivo Andalúz)* remarcó en las observaciones finales la siguiente nota:

Debemos advertir con el mayor encarecimiento, que serán preferidos los concursantes cuyo estilo popular de canto se ajuste a las viejas prácticas de los cantaores clásicos, evitando todo floreo abusivo y devolviendo al cante jondo aquella admirable sobriedad, desgraciadamente perdida, que constituía una de sus más grandes bellezas.

Por la misma razón deben tener en cuenta todos los que concurren, que serán rechazados todos los cantos modernizados, por eminentes que sean las cualidades vocales del concursante.

Asimismo no debe ser olvidado que es cualidad esencial del canto puro andalúz la que evita toda imitación del estilo que pudiéramos llamar teatral o de concierto, pues siempre debe tener presente el aspirante a premio que no es un cantante, sino un cantaor.

Ciertamente podemos comprobar actualmente el ridículo y esperpéntico grado de confusiónismo a que ha llegado el flamenco por efecto de la mezcla de estilos y la perniciosa hibridación de fórmulas⁶⁴ de la música culta. En ningún modo cabe confundir esto respecto a aquellos casos en que el proceso es justamente a la inversa, es decir, cuando el flamenco⁶⁵ conserva toda su preciosa y genuina pureza y es insertado directamente (sin perder un ápice de su graciosa peculiaridad) en un marco sinfónico⁶⁶ esmeradamente controlado.

EL PROFUNDO VALOR DE LA MÚSICA FLAMENCA

Continúa indicando⁶⁷ Manuel de Falla lo siguiente:

La excelencia de la música natural andaluza queda revelada por el hecho de ser [casi] la única utilizada por los compositores extranjeros de manera continua y

No debe ser motivo de desaliento para el cantaor el que le digan que desafina en determinadas notas del canto. Esa desafinación no es tal, en ocasiones, para el verdadero conocedor del canto andaluz.

Recuérdese también que una gran extensión vocal, es decir, una voz que abarque muchas notas, no sólo es necesaria para el canto jondo, sino que, si se hace mal uso de esa propiedad, puede ser perjudicial al más puro estilo del mismo.

No hace falta ningún comentario suplementario para indicar el grado de consciencia al que ya se había llegado hace 60 años sobre el deterioro del canto jondo.

⁶⁴ Entre ellas cabe significar especialmente:

- ✓ La serie de progresiones que generalmente se orientan en sentido descendente. Este aséptico y frío recurso ha gozado de especial “fortuna” en la malformación del flamenco (estúpidamente llamado “moderno”) y ha sido por ello mismo adoptado en una ingente multitud de canciones, de manera parecida al siguiente caso:



- ✓ La rígida y mecánica supeditación al compás cuaternario, con la consiguiente pérdida de aquella preciosa y alada libertad que el flamenco presenta cuando se manifiesta desde sus más puras esencias. Sólo desde la etérea y libérrima movilidad rítmica puede disponerse aquella misma espontánea disposición métrica que es también inherente (de manera asombrosamente coincidente) al canto llano litúrgico en el que, precisamente, es uno de sus básicos componentes.

⁶⁵ Bien cuando es tomado directamente del acervo popular o bien cuando se debe a la invención del propio autor en lo que se denomina como *folklore imaginario*.

⁶⁶ Es el caso de *El amor brujo* de Manuel de Falla y del 2º Mvto. del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo especialmente.

⁶⁷ Indicado en las páginas 147-48 de su ob. cit.

abundante, pues si bien los cantos y danzas de otras naciones han sido igualmente utilizados en la música universal, ese empleo se ve casi siempre reducido a la simple aplicación de los ritmos que los caracterizan.

Es cierto que muchas de estas formas rítmicas han originado obras de elevadísimo valor artístico, como igualmente ocurre con algunas viejas danzas europeas (giga, zarabanda, gavota, minué...), pero sobre el hecho de ser reducido su número, cada nación aisladamente sólo está a lo sumo representada por un par de ejemplares de esos valores puramente rítmicos, con exclusión en la mayoría de los casos del resto de sus elementos constitutivos.

Nuestra música natural, en cambio, no sólo ha sido el germen de inspiración de muchos de los más ilustres compositores modernos extranjeros, sino que les ha servido para enriquecer sus medios musicales de expresión, ya que por ellos les fueron revelados ciertos altísimos valores musicales, sistemáticamente preferidos por los compositores del período llamado clásico. Y esta es la razón por la que no se limitaron los modernos [...] a tomar de nuestra música un solo elemento determinado, sino todos, absolutamente todos los que la forman, siempre que fuesen adaptables a la escala temperada y a la notación usual.

Efectivamente, tal cual indica Falla, de manera más o menos implícita se manifiesta la influencia de la música popular española, (especialmente de la andaluza y flamenca), en la obra de Glinka, Rimsky-Korsakov, Strawinsky, Debussy, Ravel y tantos otros compositores...

Es de fundamental importancia la valoración de estos niveles de música popular hasta lograr ver en ellos la expresión vital de cada grupo social que se objetiva de acuerdo con sus características étnicas y culturales.

OTRAS IMPORTANTES OPINIONES SOBRE EL FLAMENCO

Son también muy importantes, (toda vez que un interesante complemento a las apreciaciones de Falla), el elenco de consideraciones que respecto al *cante jondo* indica Antonio Zodio⁶⁸ en su obra titulada *Agenda flamenca*. Entre ellas cabe destacar especialmente las siguientes:

La supervivencia del arte flamenco, su creciente prestigio nacional e internacional, el estremecimiento que ante él puede vivir cualquier público de cualquier lugar de la Tierra, todo ello parece sugerir que el sufrimiento con que una forma artística haya sido creada garantiza su hondura, su identidad y su duración.

⁶⁸ Antonio Zodio: *Agenda Flamenca*; Sevilla; Editoriales Andaluzas Unidas, S.A., 1985, pág. 13.

Lo dionisiaco y lo apolíneo no es sólo privativo de la música culta profana. Esos mismos componentes de ese binomio se muestran también sobre cualquier área de la creatividad musical, en cualquiera de sus estilos y géneros. Por ejemplo, en el propio *canto llano* se manifiesta lo dionisiaco en aquel libérrimo vuelo de la melodía que da prioridad a la natural expresividad más que a la regla del ritmo⁶⁹.

El flamenco es una genuina muestra del neto y amplio predominio de lo dionisiaco sobre lo apolíneo. En él, de manera muy especial se manifiesta el canto como directa expresión del dolor y no ya como su consolación sino como un rito terrible y lacerado que, en todo caso, se canaliza desde una estética de clara tendencia dionisiaca en su desenvuelta y espontánea manifestación.

IGNORANCIA SOBRE EL PROFUNDO SENTIDO DEL FLAMENCO

Desde la India fue difundido el arte desenvuelto, ora melancólico, ora trepidante, de los gitanos, (tanto en el canto como en la danza) que cabría determinar propiamente como flamenco en su correlación con los cantos de los hispano-musulmanes del *Al Ándalus*. Por ello mismo continúa indicando Antonio Zodio lo siguiente⁷⁰ referido a los gitanos⁷¹:

⁶⁹ El ritmo actúa entonces en función complementaria, de manera accesoria y analógica a como se muestra precisamente en el *canto llano* en el que es una directa consecuencia de la palabra y no su condicionante.

En cierta manera cabe ver en esta supeditación del ritmo a la palabra cantada aquella misma dependencia que se manifestaba en las composiciones poéticas de la antigüedad grecorromana sobre los *hexámetros*. También allí regía esa dionisiaca libertad por la que el ritmo se supedita al interés expresivo. La poesía de la *cuaderna vía* inició en la Edad Media el proceso de la métrica poética que supuso un avance del fuero estético apolíneo en detrimento del dionisiaco toda vez que un recorte a las posibilidades expresivas que se ven muchas veces dificultadas en beneficio del componente apolíneo de la rima pero especialmente del metro.

⁷⁰ En las págs. 17-19 de su ob. cit.

⁷¹ Los gitanos entraron en España por el norte, a principios del siglo XV (parece ser que el documento más antiguo que prueba su existencia sobre la península ibérica data del año 1425); poco más tarde aparecen sus primeras carretas por las estribaciones de la Sierra de Cazorla. Paulatinamente unas cuantas familias gitanas se asientan en las provincias de Sevilla, Cádiz y Granada y adoptan el tipo de vida sedentaria (siendo denominados como "*castellanos nuevos*") mientras que otros muchos siguen su antiguo tipo de vida nómada (y son conocidos como *gitanos bravíos*). La ascendencia común de todos ellos fue la cuenca del Indo. Descendientes de una cultura india anterior en tres milenios a la Era Cristiana, provenientes de una casta de parias orgullosos (con una prodigiosa disposición para el ritmo, la danza, la música y el arte manual de la forja), los gitanos reencuentran en el orientalismo musical andaluz destellos e inequívocos signos de su remota y recóndita cultura. Durante mucho tiempo, gitanos y moriscos conviven en las aljamas y en las gitanerías, acosados tanto por las severas y restrictivas leyes como por su propia marginación y pobreza y expuestos, casi constantemente, a la latente amenaza de expulsión y hasta de exterminio...

Se buscan los orígenes de un tercio, la fecha de una partida de bautismo, la semejanza entre dos o más formas, la raíz literaria de una copla, la paternidad de un cante, la geografía de una modalidad. Pero no siempre se menciona lo que ha hecho del flamenco un arte estremecedor y duradero: su [directa] vinculación con la marginación social y la pobreza, su angustia y su arrogancia raciales, su inicial proximidad con la cárcel y con la cueva, su luz delgada de candil de aceite. Durante siglos debió ser un cañamazo en donde se iban filtrando hebras de llanto, de temerosa rabia, de patios de prisión, de sucesivos alguaciles, de familiares hambres compartidas con horrenda equidad, de miedos interiorizados. Luego fue un arte íntimo, interior, embarazado de raíces. La cara estridente y festiva que a veces ostenta el flamenco, o es una breve y nerviosa bocanada de reposo (algo como un paréntesis de huracanada risa en un océano de pena), o es un embuste engendrado por el comercio. Más que la pandereta, el símbolo andaluz es el candil. Más que la bata de lunares, el andrajo del campesino. De igual modo, en el arte flamenco, lo que nos llega al corazón, más que el jaleo es el silencio más que su trabajosa⁷² alegría, su profundo y lato⁷³ dolor. Un dolor acumulado durante

No se sabe exactamente la remota época en que la casta paria de los gitanos abandonó sus misteriosos lugares originarios de la India. Lo que sí se sabe con relativa certeza es que alguna vez (no se sabe a causa de qué miseriosos motivos) estos parias tuvieron que movilizarse, abandonar la tierra de sus antepasados, acogerse a la piedad de la madre naturaleza, al amparo de los interminables caminos..., mediante la astuta protección de sus patriarcas, iniciaron con ello un éxodo que se mide por longevos siglos... Los que llegaban a la España de principios del siglo XV agudizaron el ingenio para poder obtener un trato medianamente benevolente por parte de los señores feudales y una especie de simpatía asombrada pero distante de la población autóctona. Con su destreza para hacer bailar cabras y osos amaestrados, simular que leían el destino de las personas en las rayas de la palma de la mano y otras habilidades se hacían tolerar medianamente por las gentes sedentarias que poblaban las Españas de aquel entonces.

Pero toda civilización sedentaria, con su apego a la tierra y por extensión, a la propiedad y a la acumulación de bienes, siente un irreprimible recelo (pronto a transformarse en hostilidad e incluso en odio) ante las comunidades de cultura nómada o viajera. Por el contrario, éstas son reacias, por naturaleza, a aceptar aquel mismo criterio de propiedad, por el mero hecho de caminar libremente, de manera paciente bajo la lluvia o, de forma altanera bajo el fulgurante sol..., para encender por la noche sus fogatas en cualquier lugar de la tierra pero bajo la misma plateada luna y las mismas temblorosas estrellas...

Estos dos contrastantes tipos de mentalidad imposibilitaron cualquier tentativa de comprensión y, en consecuencia, de integración social; pero esa misma imposibilidad fue estimulando en el no-integrado un talante insumiso y un relativo orgullo que lo encauzaba a ser beligerante o a reprimir y controlar dificultosamente su natural rebeldía.

El nomadismo secular de los gitanos es una ostensible prueba de su arrogancia y de su perenne e irrenunciable afán de libertad, por otro lado es también, de manera paralela, una fehaciente prueba de su constante inquietud, tanto como de la zozobra, el hostigamiento y el terror que reciben desde las clases sociales (que generalmente han dictado con intolerante soberbia y con cruel desdén las normas, por lo general, humillantes y desconsideradas, contra las clases humildes y pobres).

No es casual que durante los siglos XV al XVIII en el seno de las bandas gitanas se arropasen moriscos, ni es casual cierto beneplácito por parte de los andaluces pobres de la época ante la llegada y asentamiento de los gitanos. No es fortuita la simbiosis entre el gitano y el bandolerismo o entre el gitano y la mendicidad, ni son fortuitas ciertas semejanzas entre algunos cantes básicos gitano-andaluces y algunas de las más patéticas melodías judías expresadas ante la inminencia o en la propia marcha hacia el destierro desde una España que sentían como secular patria y de la que perdían hasta su nombre de españoles para adoptar desde ahora, con profunda pena e inmensa melancolía, el triste nombre de sefardíes...

⁷² Es muy certera aquí la adjetivación de “trabajosa” (siempre que se entienda como “trabajosa artificiosidad”) aquel denodado esfuerzo que supone para el alma del artista flamenco suplantar imaginariamente el natural y constante marco del dolor que inspira su expresión musical por una alegría

varios siglos. Un dolor duradero que hace al flamenco durar y doler. Antes que un maravilloso espectáculo, el flamenco es un maravilloso testimonio. ¿Testimonio de qué? Cuando le preguntaron a Manolito el de María por qué cantaba, aquel viejo gitano contestó: “porque me acuerdo de lo que he vivido”. Esa respuesta, de apariencia y expresión apacibles, es, en verdad, una definición feroz. Por un lado, jamás se había llegado con tan pocas palabras al centro mismo del origen de la creación artística; jamás se había expresado, con tanta sencillez y precisión, la participación, e incluso el liderazgo de la memoria, en el proceso de la edificación de la obra de arte —y hasta paralelamente— en el proceso de apropiación y agitación de una moral. [...] En la memoria de Manolito el de María —sobre todo cuando cantaba— latía su propia vida; latía también la suma de los recuerdos de su antiquísima familia y, por extensión, la suma de la historia y de las historias que fueron configurando el talante de los gitanos españoles. Ese latido, añejo, subterráneo, pura energía oculta, puede ser preconsciente, silabeante, informe. Pero tiene su peso, y sin él la memoria no pasaría de ser un trivial inventario de los escasos hechos y de las emociones personales de un hombre. Pero las emociones nunca son sólo personales. El corazón no es nuestro: en parte substancial es heredado. Todo lo que esencialmente nos define es acumulación, es una herencia.

No es difícil apreciar en el dionisiaco *cante jondo* andaluz aquel mismo espíritu que alentaba en la tragedia clásica griega y cuya música era la expresión de un pueblo que, desde la elevación del arte y especialmente a través de la música, buscaba aquel tipo de redención, a modo de distanciamiento conceptual, sobre la terrible angustia de la existencia y la profunda náusea del dolor. Por ello mismo continúa indicando Antonio Zodio lo siguiente⁷⁴:

Todo arte, [...] para lograr comunicarse con el corazón de quien recibe su regalo, es lujuria expresiva, es afán de contagio, es acierto formal. En pocas de las artes creadas por la fraternidad y por la orfandad de los hombres, por su orgullo de ser y por el drama radical de lo humano, por el amor a la vida y por la rumia del dolor, el afán expresivo, y por consiguiente la fuerza comunicatoria, alcanza una temperatura tan tórrida ni motiva un seísmo tan perturbador como en el arte gitano-andaluz. Yo creo sinceramente que son muy escasas las músicas del mundo, las músicas del hombre que tengan tan altísima capacidad de comunicación, casi de comunión. Yo creo sinceramente que son muy pocas las músicas del mundo enjoyadas de tan oscura y honda turbulencia expresiva. Y creo sinceramente que ello se debe en parte muy abundante y enraizada a la bárbara suma de sufrimientos que en el inconsciente colectivo de los gitanos españoles se transfigura en súbita, caudalosa, racial y fidelísima memoria en el momento mismo en que se alucina la garganta en la copla, en que los pies de alguien que baila taconeán sobre el suelo como llamando a los muertos que descansan bajo la tierra, y en el momento mismo en que empieza a sonar en la

que sólo se da genuinamente de manera muy excepcional para ser en los demás casos una convención sobre la concesión comercial...

⁷³ Otra vez aparece la palabra “lato” como sinónimo de anchura.

⁷⁴ En las págs. 20-21 de su ob. cit.

guitarra un acongojado consuelo. Consuelo, porque esa música –como lo son las grandes músicas– es un alivio nacido contra el infortunio testarudo, contra la desgracia que crece hostil y tropical en las zonas más selváticas de la vida. Consuelo, porque la vida misma es consuelo contra la vida. Y acongojado, porque en los laberintos de ese verdadero y profundo consuelo deambulan como fieras puntuales las señales del sucesivo desconsuelo.

Es necesario (toda vez que inevitable) acopiar aquí aquellas expresiones de Nietzsche al relacionar el dolor con el arte cuando acertadamente indica⁷⁵ que:

Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que [se] pueda vivir: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo ridículo, descarga artística de la náusea de lo absurdo. Estos dos ejemplos, entreverados uno con otro, se unen para formar una obra de arte que recuerda la embriaguez, que juega con la embriaguez.

Si la música es la propia expresión objetivada y, en este caso, de un constante y reprimido dolor, esta expresión tiene que ser al mismo tiempo su propia consolación, especialmente porque, de manera consuetudinaria, el *cante jondo* en realidad, más que un canto, no ha sido otra cosa que una constatación, dolorosa y terrible queja, aquella que se convertía en la única posibilidad de respuesta y, al propio tiempo, en su escueta y agri dulce consolación. Así lo expresa⁷⁶ Antonio Zodio:

Cuando a Tía Anica la Piriñaca le preguntaron qué sentía en el momento de cantar respondió de tal modo que su contestación ha alcanzado una súbita fama. Ya casi nadie en el mundo de la flamencología ignora esa frase terrible ni deja de citarla como prueba de la memoria colectiva de la comunidad gitana: “Cuando canto a gusto, me sabe la boca a sangre”. No es imprescindible que Tía Anica, al pronunciar esa acusación, supiese lo que estaba diciendo. Es casi seguro que esa anciana no estaba conscientemente reprobando al poder varios siglos de horror.

En esta expresión, cuya terrible fuerza dramática rebasa cualquier acertado comentario, no se manifiesta ningún tipo de protesta ante la injusticia constante y el doloroso rechazo social, como bien se muestra en la indicación de que “esa anciana no estaba conscientemente reprobando al poder varios siglos de horror”. Tan acostumbrada ha estado esta etnia al estoico y tremendo dolor de todo tipo que llegaron a convivir con él como algo normal, natural y consuetudinario. Tan cotidiana era la queja cantada que, aunque se sabía bien su sentido, ya se había olvidado y hasta se había perdido el origen

⁷⁵ En *El nacimiento de la tragedia*, págs. 244-45.

⁷⁶ En la pág. 23 de su ob. cit.

conceptual, (a fuerza de tanta costumbre sobre el dolor), y hasta el significado genético de su causa primigenia. Tan dentro de la sangre estaba imbricado el sufrimiento que cantar ha sido para el arte flamenco sinónimo constante e inalterable de la última esperanza de consuelo, antes de ceder al abatimiento total mediante el angustiado y desesperado llanto...

EL AMANTE LIBERAL

Una doncella a quien la fama daba el nombre de la más hermosa mujer que había en toda Sicilia. [...] la de más perfecta hermosura que tuvo la edad pasada [...] que tenía los cabellos de oro, y que eran sus ojos dos resplandecientes soles, y sus mejillas purpúreas rosas, sus dientes perlas, sus labios rubíes, su garganta alabastro, y que sus partes con el todo y el todo con sus partes, hacían una maravillosa y concertada armonía.

En principio, sólo la expresión de “concertada armonía” presenta en este contexto una leve relación, siquiera por analogía, con la música; pero, no obstante, el enardecido canto que se efectúa sobre la belleza, manifestada en la figura de la mujer, impele necesariamente a manifestar el correspondiente comentario.

El ser humano es la culminación de la naturaleza no ya sólo por la capacidad superior intelectual sino también, además, por la belleza intrínseca de su peculiar anatomía. Dejando aparte la complejísima cuestión de si en la íntima unión de hombre-mujer (y en ella la fusión espiritual sobre una misma y mutua afinidad) es aquél la base y ésta su complemento, en todo caso sí que es bien cierto que las más bellas motivaciones para el arte, (y especialmente para la literatura y la música), se fundamentan en los apasionados anhelos amorosos del hombre⁷⁷ hacia la mujer. Esos anhelos se muestran en las correspondientes manifestaciones artísticas y éstas, desde en la actividad literaria de Cervantes alcanzan, precisamente desde la prosa (mucho más, en su caso particular, que en la propia poesía), una exquisita belleza, difícilmente superable.

⁷⁷ En todo caso, no se da esa relación estética en sentido contrario, esto es, de la mujer encomiando poéticamente al hombre. Pero, sin entrar en complicadas disquisiciones sobre este asunto, lo más pertinente en este caso es considerar que la mujer ha estado secularmente marginada en los diversos ámbitos culturales, de ahí su escasa incidencia en la poesía y, desde ella, el natural encomio poético del hombre como la parte que a ella le resulta también atractiva e indispensable. En todo caso y en otro sentido, Schopenhauer (en su obra *El amor, las mujeres y a muerte*) muestra un fuerte alegato contra lo que él considera un excesivo alarde de galantería del hombre respecto a la mujer; de ahí precisamente que se le haya tildado de misógino.

Cabe admirar que en todas estas expresiones, emitidas desde los combinados recursos de la alegoría, el símil y la comparación, se manifiesta una sorprendente coherencia en tanto que la joven así ponderada mereciera, real o supuestamente, tal rosario de intensas alabanzas referidas exclusivamente a las bellas proporciones de su agraciada figura femenina.

Estas expresiones, que en el fondo se refieren a la combinación de las partes estructurales con el todo armónico de la forma, nos remiten inevitablemente a las sabias indicaciones de Aristóteles. Sobre esto cabe recordar aquí aquello a lo que ya hemos aludido anteriormente (aunque sólo de manera parcial) sobre cuanto Aristóteles manifiesta⁷⁸ las siguientes expresiones:

Lo que contribuye de un modo especial a otorgar grandeza a la expresión literaria es, como en el caso del cuerpo humano, el ensamblaje de los distintos miembros [ya que] separados uno del otro, cada uno de ellos carece por sí mismo de valor especial, pero reunidos en un conjunto llegan a constituir un organismo perfecto. De igual manera las expresiones grandiosas, aisladas y diseminadas aquí y allá, dispersan y disocian toda sublimidad, pero si se ensamblan hasta formar un solo cuerpo y se unen con los vínculos de la armonía, devienen [entonces] sonoras gracias a la modulación misma de la frase.

En las expresiones cervantinas que, en sí mismas, alcanzan una exquisita cota de belleza literaria, se cumplen admirablemente estas recomendaciones de Aristóteles respecto a la coherencia que debe poseer el discurso literario. Pero además, al propio tiempo, son el admirable reflejo de la belleza sobre la que hemos convenido que, por encima de las más bellas representaciones de la madre naturaleza, se plasman especialmente en la figura humana y ésta, a su vez sobre la mujer en tanto que supone los máximos anhelos amorosos, idealizados hasta la sublimidad por parte del hombre en la actividad artística. El objeto (las expresiones literarias) y el sujeto (la belleza de la mujer) de estas expresiones se corresponden de manera coherente y admirable puesto que, aun dentro de su manifiesta efusividad y magnificencia, en ningún caso se nos antojan estas expresiones como desmesuradas o hiperbólicas sino, todo lo contrario, se muestran plenas de acierto y absolutamente idóneas para su correspondiente finalidad artística, precisamente por la sincera naturalidad con que se manifiestan. Por ello mismo indica⁷⁹ Aristóteles lo siguiente:

⁷⁸ En su ob. cit., *Sobre lo sublime y Poética*, pág. 191.

⁷⁹ Idem, pág. 145.

El arte alcanza su punto culminante cuando da la impresión de pura naturalidad, y la naturaleza, a su vez, consigue su plena perfección cuando, imperceptiblemente, encierra los principios del arte.

Al propio tiempo, la lógica correspondencia entre el contenido y el continente de estas expresiones cervantinas, especialmente en lo inherente al contenido (referido a los laudatorios adjetivos y los bellísimos epítetos relativos a la belleza de la mujer) parecen apoyarse también en aquellas consideraciones aristotélicas cuando el genial filósofo indica⁸⁰ lo siguiente:

Toda cosa hermosa compuesta de [diversas] partes no sólo debe tener estas partes ordenadas, sino que debe existir entre⁸¹ ellas la proporción correspondiente —pues la belleza consiste en la medida y el orden—.

La indicación de “concertada armonía”, que supone el epílogo de estas bellísimas expresiones por parte de Cervantes, difícilmente puede poseer más pleno acierto dentro de este contexto. En todo caso, la expresión coincidente de Aristóteles respecto a “los vínculos de la armonía” dan precisamente con la palabra clave, “armonía”, que, en sí misma define la íntima, (prácticamente simbiótica) unión de varios elementos de parecidas características aunque con peculiaridad propia, confluyendo hacia la complejidad de una forma y finalidad común que aglutina a todos ellos. Ocurre que, tanto en el amplio espacio del lenguaje general como en sus aplicaciones más restrictivas para los ámbitos puramente artísticos, la palabra armonía posee, no obstante, un amplio y abstracto valor. En cambio, para los ámbitos puramente musicales esta bella palabra se reduce prácticamente a la relación de varios sonidos que, como un bloque compacto, se ejecutan simultáneamente, toda vez que al enlace sucesivo, diacrónico, de estos diversos bloques de sonidos simultáneos. No obstante, (aunque ello atendería contra la delimitación de los conceptos léxicos empleados en la nomenclatura musical), la palabra armonía, aunque en un sentido mucho más abstracto, es la que

⁸⁰ Idem, pág. 245.

⁸¹ Después de analizar detenidamente esta expresión aristotélica nos atrevemos a manifestar sobre ella la posibilidad razonada de establecer una ligera variante en su sentido. Por ello mismo sugerimos esta inclusión, entre las correspondientes abrazaderas, por lo cual quedaría así la frase: “sino que debe existir entre [cada una de] ellas la proporción correspondiente”. La indicación de “entre ellas” sugiere y alude directamente a una correspondiente “relación entre ellas”, y no a una “proporción entre ellas”. Se referiría así Aristóteles, primeramente, a la respectiva proporción, dentro de sí misma, de cada una de las partes; tras la proporción equilibrada de cada una de las partes en sí misma seguiría el nexo por el que se combinan y correlacionan las distintas partes, uniéndose en el complejo conjunto, dentro de un todo absoluto.

mejor definiría el correlativo enlace de las estructuras con cuya respectiva y mutua interrelación se unen y engarzan los elementos para constituir y potenciar la finalidad superior de la forma.

[...] los cinco versos dijo el uno, y los otros cinco el otro, todos de improviso; y son éstos:

Como cuando el sol se asoma
por una montaña baja,
y de súbito nos toma
y con su vista nos doma
nuestra vista, y la relaja. [...]

—También se suelen, —respondió Ricardo— llorar endechas, como cantar himnos, y todo es decir versos.

Esta poesía anterior no contiene alusión musical alguna. No obstante, el comentario que la sigue de inmediato sí que muestra explícitamente algunas alusiones musicales al referirse precisamente a la correlación de poesía-música.

En otro sentido salta claramente a la vista, de manera bastante evidente y hasta objetiva, la notoria diferencia cualitativa que se muestra en Cervantes entre la dimensión y magnitud de su prosa y la mediana calidad de su poesía. Éste es uno de tantos ejemplos sobre el que, además, podemos establecer las inevitables comparaciones precisamente referidas hacia el inmediato contexto anterior cuando, inherente a la mujer, aparece desde el recurso de la prosa un canto magnífico, de exquisita y singular belleza. Aquí precisamente, el ingenioso juego dual que se establece en estos tres bloques de palabras (que, además, afectan directamente a algunas consideraciones del orden poético-musical) impele necesariamente a su correspondiente comentario:

- A. llorar endechas
- B. cantar himnos
- C. decir versos

Se entreveran aquí respectivamente, aunque entrelazados de muy distinta manera, los conceptos básicos de:

- ❖ Emotiva expresividad
- ❖ Explícita acción musical
- ❖ Ingenioso recurso, entre el aticismo y la ironía.

Seguidamente establecemos la respectiva correspondencia en la que, ciertamente, se establece a modo de una gradación en dirección descendente en cuanto a la intensidad emotiva:

A. En cuanto a “llorar endechas” bien claro queda la intensa emotividad; aquí es evidente que, precisamente por el mismo efecto de la constricción, aumenta considerablemente la emotiva expresividad, enormemente enternecedora, mucho más que si se hubiera indicado de cualquier otra manera, por ejemplo, “declamó endechas llorando”, o, “llorando recitó unas endechas”.

B. Con la indicación “cantar himnos” se manifiesta lo que se pretende mostrar de la manera más denotativa y directa, prescindiendo de recursos poéticos o retóricos; por tanto, es muy explícita y directa la referencia a la acción musical.

C. Con ese “decir versos” aparece, según indicamos, un ingenioso recurso, entre el aticismo y la ironía. Obviamente, es bien evidente que se trata de un aticismo recubierto de indisimulada humildad ya que, desde luego, la expresión genérica y prosaica del “decir” precisa y reclama, en coherente justicia, remontarse a cualquier otra de mayor categoría dado que la poesía es, ante todo y de manera apriorística, la superación de lo prosaico e impasible, aunque trate de aspectos sencillos o consuetudinarios. Cualquier otro tipo de palabra es válida con tal de remontar esta básica e insulsa palabra. Expresar, declamar, recitar, pronunciar, entonar...; incluso los términos de menor categoría emotiva, como proferir, pronunciar, manifestar...son todos ellos mucho más aptos que el básico vocablo “decir”.

Otro enfoque sobre esta expresión “decir versos”, aunque ya de otro tipo, puede referirse a que determinadas personas de alta capacidad para los sentimientos emotivos y líricos, apenas articulan palabras que no posean el claro marchamo de la ternura poética, del encanto expresivo; de ahí que cualquier tipo de expresión se manifieste desde una constante belleza o, cuanto menos, de denotada afabilidad. Se pretendería sugerir así que en estas personas, de tan patente sensibilidad y notable amenidad, el regusto lírico es en ellas tan constante y consuetudinario como para la mayoría del las personas es el hecho prosaico de hablar llanamente...

RINCONETE Y CORTADILLO

— ¿Casada yo, malino? —respondió la Cariharta—. ¡Mira en que tecla toca! ¡Ya quisieras tú que lo fuera contigo, y antes lo sería yo con una sotomía de muerte que contigo!

Estas expresiones ya nos muestran en sí mismas, de manera súbita y directa, un evidente y claro indicio de la catadura cultural y moral de estos personajes.

La metáfora recurrente, pero denotadamente despectiva, de “tocar la tecla” es, con todo, mucho más sobresaliente y “digna” que todas las demás referencias “musicales” que aparecerán inminentemente en las esperpénticas actitudes de estos personajes.

En la región valenciana está muy generalizada la expresión metafórica, con diferentes vertientes de distinto sentido, sobre “las telas del órgano de Sollana”⁸². Así, por ejemplo, las expresiones “tener más teclas que el órgano de Sollana”, o también, “tener más teclas estropeadas que el órgano de Sollana”, vienen a significar, respectivamente: tener una persona una complicada psicología y, en el siguiente caso, mostrar una persona una marcada incoherencia en su manera de proceder.

—Bien seguros estamos —respondió Chiquiznaque— que no se dijeron ni dirán semejantes monitorios por nosotros; que, si se hubiera imaginado que decían, en manos estaba el pandero que lo supiera bien tañer.

—También tenemos acá pandero, sor⁸³ Chiquiznaque —replicó el Repolido—, y también, si fuere menester sabremos tocar los cascabeles [...]

⁸² Sollana (Valencia) es un pequeño pueblo (de unos 6.000 habitantes) situado en los alrededores del lago de la Albufera. Antiguamente, antes de que al lago de la Albufera le fueran sustraídas amplias zonas, recubriéndolas de tierra para posibilitar el cultivo del arroz, Sollana estaba en las orillas mismas de lo que antaño fue un gran lago. Incluso en tiempos de la romanización e, incluso después, durante la dominación árabe, parece ser que la extensión del lago se proyectaba hacia los propios lindes de la antigua ciudad de Valencia. La enorme y constante reducción de la superficie de este lago no cabe achacarla únicamente al relleno artificial de sus contornos por el afán de los labradores de los pueblos circundantes en ganar, progresivamente, nuevas áreas para el cultivo del arroz. Buena parte de esta enorme reducción de su amplísima y anterior superficie se debe a causas naturales, por directo efecto del incesante recubrimiento del lago debido a los aluviones y a los sedimentos y arrastres de tierra que las sucesivas lluvias depositan sobre el lago.

La agricultura, en sus diversas variantes, se eleva en la huerta valenciana a la categoría de verdadero arte. Probablemente es en la huerta valenciana donde con mayor intensidad se refleja aquel intenso sentimiento bucólico que Virgilio muestra en sus *Geórgicas*. Pero ese mismo apego a la tierra y el mimo que se confiere a sus cultivos tiene también el contrapunto pasional que lo encauza en la tensa intersección de la tragedia. *Cañas y barro* es precisamente el título de una de las novelas del genial literato valenciano, Vicente Blasco Ibáñez, en la que, en medio de la bucólica sencillez de la pintoresca Albufera de Valencia, se desarrolla una terrible tragedia, protagonizada por unos personajes cuya peculiar psicología se describe admirablemente en cada uno de ellos.

⁸³ Probablemente el empleo de esta palabra, “sor”, sea aquí un error y, por ello mismo, deba entenderse como “señor”. En todo caso cabe indicar que la palabra “sor” es el resultado de la constricción y adecuación al castellano de la palabra francesa “*soeur*” que, como bien sabemos, significa “hermana”.

Diéronselas luego, y la Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer con él como en un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva, que allí se halló acaso, y rascándola hizo un son, que aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato, e hizo dos tejoletas, que puestas entre los dedos y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín. Monopodio rompió un plato y hizo dos tejoletas, que, puestas entre los dedos y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y a la escoba. [...]

— ¿Admíranse de la escoba? Pues bien hacen, pues música más presta y más sin pesadumbre, ni más barata, no se ha inventado en el mundo; [...] ni el otro gran músico que hizo una ciudad que tenía cien puertas y otros tantos postigos, nunca inventaron mejor género de música, tan fácil de depender, tan manera de tocar, tan sin trastes, clavijas ni cuerdas, y tan sin necesidad de templarse; y aun voto a tal que dicen que la inventó un galán desta ciudad, que se pica de ser un Héctor en la música.

Es bien notorio aquí el nivel entre cómico y esperpéntico que pretende Cervantes sumir a sus personajes en este contexto. La música, que es en este genial literato un recurso inestimable para rubricar y realzar los momentos del mayor y deleitable idilio amoroso o enaltecer las más nobles o heroicas gestas, se rebaja aquí conscientemente hasta degradarla al nivel de la ridiculez, muy por debajo incluso de lo prosaico.

Cervantes parece anticipar aquí, con trescientos años de diferencia, aquel tipo de esperpento de Valle-Inclán⁸⁴. Desde luego, tanto la catadura de los personajes, sus mismas expresiones grotescas, el tipo de concepto sobre la música y los “instrumentos” con que la ejercen, todo ello está en directa sintonía con el más abierto sentido del esperpento.

Cabe indicar aquí la inmensa cantidad de instrumentos rústicos, artefactos como copas con agua, elementos accesorios de percusión, etc., que son capaces de producir distintos tipos de sonido y que, en determinados casos, son de verdadera y esporádica pero insustituible utilidad, incluso en determinados contextos de obras sinfónicas de relevante categoría. Hay que indicar también la referencia al sistema temperado aunque dispuesto aquí en un sentido diametralmente opuesto, esto es, en cuanto que es bien evidente la finalidad que aquí se persigue, entre burda, grotesca, cómica y prosaica...; por eso se muestra la indicación “sin necesidad de templarse” ya que, para la tosca y

⁸⁴ Es admirable (y a veces también sobrecogedor) el resultado que obtiene Valle-Inclán en la extrema deformación grotesca de sus personajes en la variante del esperpento (especialmente en *Divinas palabras*). Los personajes, no obstante, mantienen en el fondo aquellos mismos vicios y virtudes que aparecen en la otra dimensión de su creatividad novelística, esto es, en la dirección plenamente idealista, con personajes de significación coherente, noble y cabal. En todo caso cabe considerar que, como prácticamente en todas las cosas, siempre existe algún tipo de precedente. Por ello mismo cabe detectar aspectos y componentes de esperpento en determinados personajes que aparecen en la novela *Nazarín* de Benito Pérez Galdós.

Luis Buñuel, en su creatividad cinematográfica, ofrece también un parecido correlato (aunque sólo en concretos contextos), en aquella esperpéntica cohorte de mendigos y vagabundos que aparecen en su genial película llamada *Viridiana*.

burlesca finalidad que se pretende, tanto da que el instrumento tenga o no trastes y, mucho menos, que se proceda a la previa y correspondiente afinación...

—Eso creo yo muy bien —respondió Rinconete—, pero escuchemos lo que quieren cantar nuestros músicos, que parece que la Gananciosa ha escupido, señal de que quiere cantar.

Y así era la verdad, porque Monipodio le había rogado que cantase algunas seguidillas de las que se usaban; mas la que comenzó primero fue la Escalanta, y con voz sutil y quebradiza, cantó lo siguiente:

*Por un sevillano rufo a lo valón
tengo socarrado todo el corazón*

Siguió la Gananciosa cantando:

*Por un morenico de color verde
¿cuál es la fogosa que no se pierde?*

Y luego Monipodio, dándose gran prisa al meneo de sus tejoletas, dijo:

*Riñen dos amantes; hácese la paz;
si el enojo es grande, es el gusto más.*

No quiso la Cariharta pasar su gusto en silencio, porque, tomando otro chapín, se metió en danza, y acompañó a las demás, diciendo:

*Detente, enojado, no me azotes más,
que si bien lo miras, a tus carnes das.*

La indicación de que “la Gananciosa ha escupido, señal de que quiere cantar” no hace sino corroborar el prosaico ámbito y la trivial catadura de los personajes que aquí inserta Cervantes en su escena. El hecho de escupir antes de cantar, por ello mismo nos describe a la Gananciosa como una burda mujer, chabacana y grosera a más no poder, ya que, ni al más rústico de los carreteros se le ocurre escupir antes de cantar por la tarde-noche en el mesón, entre trago y trago de vino tinto, una airosa y trepidante jota. Todo lo más, el hecho de escupir de esta manera sólo acontece toscamente antes de proferir un exabrupto, una destemplada palabrota, una vil blasfemia o, peor aún, lanzarse a una pelea barriobajera tras ingerir una copa de más o empinar la bota en demasía...Pero, a poco que se tenga la agradable costumbre de cantar, (aunque esto sea esporádicamente y desde un mediano o rudimentario nivel), se tiene muy en cuenta que, más bien es al revés, esto es, que precisamente se procura tragar la mayor cantidad posible de saliva, adentrándola hacia la laringe con la finalidad (generalmente de manera instintiva y automática) de lubricar convenientemente las cuerdas vocales.

Por lo demás, es bien evidente la neta contradicción que se muestra entre la catadura de los personajes, entre ramplona, inculta y vulgar, y la honda intencionalidad en los contenidos expresivos de cada uno de los sucesivos pareados. Efectivamente, en cada uno de estos cuatro pareados, además de estar dotados de una correctísima y reglada métrica⁸⁵, se muestra a modo de un notable interés que se incrementa sucesivamente, tanto en la intensidad de su respectivo contenido como con el acierto en su manifestación poética.

LA ESPAÑOLA INGLESA

[...] pero en lo que tuvo extremo fue en tañer todos los instrumentos que a una mujer son lícitos, y esto con toda perfección de música, acompañándola con una voz que le dio el cielo tan estremada, que encantaba cuando cantaba.

Aparecen aquí tres conceptos que, en su respectivo contexto anterior, ya han sido comentados convenientemente:

- A. tañer todos los instrumentos que a una mujer son lícitos.
- B. con toda perfección de música.
- C. voz tan estremada, que encantaba cuando cantaba.

Independientemente de que hayan sido considerados estos conceptos, no obstante, conviene atender a su reconsideración aunque intentando enfocarlos desde nuevos prismas:

A. “tañer todos los instrumentos que a una mujer son lícitos”. Parece ser que las monjas de clausura recibían una interesante formación musical incluso en aquellos

⁸⁵ Todos estos pareados aparecen dispuestos sobre versos dodecasílabos; no obstante, cabe apreciar en ellos la clara y diferenciada distribución sobre sendos hemistiquios netamente deslindados. Únicamente se trunca este recurso en el pareado siguiente:

Por un morenico de color verde
¿cuál es la fogosa que no se pierde?

Aparece aquí, según se quiera determinar, o bien una restricción métrica en el segundo hemistiquio (que sería así defectivo) o más bien, en otro sentido, la eliminación del recurso de los dos consabidos hemistiquios para acogerse el verso, directa y llanamente, a la dimensión inconsútil del endecasílabo. Particularmente nos inclinamos por esta segunda opción, especialmente al constatar el hecho por el que aquella manifiesta independencia en el sentido propio de cada uno de los hemistiquios de los versos anteriores desaparece aquí. Aquella independencia del sentido interno de cada uno de aquellos hemistiquios generaba, (como generalmente ocurre en estos casos) la posibilidad de que cada uno de los dos hemistiquios se emancipara parcialmente del otro, de manera mutua y respectiva, pudiendo adquirir independencia propia como verso.

severos tiempos de la Contrarreforma. Esta indicación de Cervantes parece obtenida precisamente desde la destreza de determinadas monjas para la música; esto implicaba, bien desde la interpretación de los instrumentos (órgano, armonio, instrumentos de cuerda-arco y de cuerda pulsada principalmente) o bien desde las naturales facultades para el canto, una especial estima sobre ellas ya que esa destreza o natural aptitud era muy valorada para realzar así los distintos tipos de oraciones, funciones litúrgicas y diversos cultos de los ámbitos monásticos. Obviamente, también las damas de la corte y de la aristocracia seguían unas similares costumbres, especialmente en aquellos tiempos de recatadas costumbres, muchas de ellas directamente inspiradas en aquellas mismas líneas educativas que regían en los propios conventos. Desde estas consideraciones cabe, pues, atender a lo que aquí se indica sobre esta peculiar expresión de “tañer todos los instrumentos que a una mujer son lícitos”. Los conceptos de licitud, coherencia y legitimidad se asocian aquí íntimamente con los de moralidad, recato y pudor. Y la mejor garantía de que así fuera estribaba precisamente en la directa imitación de lo que, referido a los usos musicales, acontecía en los monasterios y conventos donde, por otro lado, gran parte de las doncellas de la alta sociedad aristocrática recibían su pertinente educación durante varios años en su niñez y adolescencia. Los instrumentos anteriormente citados, todos ellos de apacible sonoridad y de recatada resonancia, eran los considerados de uso adecuado para las damas. Todos los demás, de notable estridencia y desenvuelta y hasta trepidante sonoridad (particularmente los instrumentos de viento-metal, viento-madera y percusión) no se adecuaban al pertinente recato.

B. “con toda perfección de música”. Probablemente se establece aquí un concepto hiperbólico, notablemente exagerado, al menos si se toma al pie de la letra la expresión que aquí se muestra, esto es, la de “tañer todos los instrumentos con toda perfección de música”. Únicamente cabe entender y aceptar esa hiperbólica consideración si se tienen en cuenta estos tres aspectos, correlativos y sucesivos, para la peculiar mentalidad o especial psicología cervantina:

- 1) Proverbial belleza de Isabela.
- 2) Dotes morales admirables, en directa correspondencia con su belleza física, mostrándose como su directo y analógico correlato.
- 3) La formación cultural no podía más que complementarse con aquella otra formación musical en tanto que bien sabemos que en Cervantes la música

aparece como factor asistente y complementario, en auxilio de la poesía cuando ésta alcanza su cenit expresivo.

C. “voz tan extremada, que encantaba cuando cantaba”. De nuevo aparece aquí esta expresión pero, desde luego, sobre este aspecto ya se ha disertado profusamente con anterioridad en *La Gitanilla*.

[...] y, antes de que a ella llegase, vio poner sobre la gavia mayor un estandarte negro, y, llegándose más cerca, oyó que tocaban en la nave clarines y trompetas roncadas, señales claras o que el general era muerto o alguna otra principal persona de la nave. [...]

No quiso Ricaredo entrar en el puerto con muestras de alegría, por la muerte de su general; y así, mezcló las señales alegres con las tristes: unas veces sonaban clarines regocijados; otras, trompetas roncadas; unas tocaban los atambores, alegres y sobresaltadas armas, a quien con señas tristes y lamentables respondían los pífaros⁸⁶;

Este es un claro y patente testimonio de indudable valor, dada su procedencia, de que aquellos constantes afanes y denuestos por dotar de expresividad a la música se estaban cumpliendo, de manera relativamente satisfactoria, por parte de los compositores en los tiempos de Cervantes.

Dentro del amplio ámbito de la expresividad se anhelaba conferir un diferenciado contraste sobre los caracteres. En todo caso, este diferenciado contraste sobre los caracteres estaba medianamente garantizado, desde el soporte del texto poético, para la música coral polifónica y la lírica de la naciente ópera (más bien renaciente, precisamente desde el espíritu reivindicativo del Renacimiento por la recuperación del sustrato cultural de la época clásica greco-romana). En todo caso, aquella expresividad que quedaba medianamente garantizada desde el texto poético, se mostraba también con inestable firmeza en la música puramente instrumental.

De hecho, el género instrumental comenzó a emanciparse de su servidumbre y adscripción al género vocal con la eclosión renacentista de fines del siglo XVI, con las “*Symphoniae Sacrae*” y las “*Sonatas Pian é Forte*” de los Gabrielli en la escuela veneciana. Por otra parte, las antiguas formas: *Motete*, *Madrigal*, *Balada*, *Virelay*, *Canzona*, *Frottola*, *Caccia*, *Ricercar*, *Tientos*, *Fantasías*, etc., revitalizadas por un estilo imitativo muy desarrollado y evolucionado, facultan y confieren una manifiesta

⁸⁶ Varias veces, aparece en la versión de Florencio Sevilla y Antonio Rey la indicación de la palabra “pífaros”. Desconocemos si ello se debe a un defecto de impresión sobre las ediciones primigenias de las *Obras Completas* de Cervantes en que se apoya el admirable trabajo de ellos. En todo caso parece bastante probable que deba decir “pífanos”, esto es, pequeños instrumentos de viento antecedentes al actual flautín.

potencia expresiva a los conjuntos instrumentales posteriores al estilo veneciano de los Gabrielli. Así, por todo ello, en el *Orpheus* (1608) de Claudio Monteverdi se nos detalla ya admirablemente una amplia disposición organológica orquestal.

Aquí indica Cervantes la participación instrumental de instrumentos de viento-metal (clarines y trompetas) que alternan su acción con los pífanos y los tambores. Es verdaderamente admirable la clara conciencia que aquí se muestra sobre las características intrínsecas que los instrumentos poseen en sí mismos para sugerir y facultar distintos tipos de expresividad, en uno u otro sentido, desde los contrastes del carácter. Al viento-metal, por la peculiaridad de su sonoridad, generalmente se le atribuyen de manera prácticamente objetiva, netas posibilidades para la expresión de sentimientos alegría, júbilo, magnificencia, festividad, heráldica y mayestática resonancia..., pero también, en un sentido opuesto, posibilidades de expresión tétrica y lúgubre (a la que ya nos hemos referido anteriormente (en *Galatea* V). Las indicaciones netamente contrastantes de “clarines regocijantes” frente a “trompetas roncadas”, esto es, el carácter opuesto de unos instrumentos frente a otros, siendo todos ellos de la categoría del viento-metal, se explica precisamente desde la dispar funcionalidad que son capaces de asumir, según el tipo de diseño interno de la composición que se les confiera. La profusión de notas rápidas, distantes saltos melódicos y amplios intervalos, unido todo ello a un *tempo* rápido o vertiginoso dan por efecto la impresión de un carácter alegre y desenvuelto. Por el contrario, la parquedad de notas, trazo relajado de la melodía y, sobre todo, un *tempo* distendido o lento, automáticamente confieren a la melodía un carácter nostálgico y triste, melancólico y apesadumbrado, y otras veces incluso marcadamente fúnebre y lúgubre...

La indicación “con señas tristes y lamentables respondían los pífanos” sugiere que los instrumentos de viento-madera y la enorme diversidad de los instrumentos de cuerda (frotada con arco o pulsada de diversas maneras) automáticamente indican que este tipo de instrumentos, merced a la elasticidad de sus posibilidades interpretativas, (unido esto a su sonoridad suave y apacible), son muy aptos para asumir diseños melódicos de carácter evocador, llenos de ternura, de sugestivo ensueño y dulce serenidad... Pero también, precisamente por todo ello, desde su ostensible flexibilidad, son especialmente aptos para manifestar sentimientos de dolor, de patetismo nostálgico y hasta de intensa y desgarradora melancolía...

[...] estaba monja en aquel santo monasterio una sobrina suya, única y estremada en la voz, y así por tenerla cerca como por haber dicho Isabela a Ricaredo que si viniese a buscarla, la hallaría en Sevilla y le diría su casa su prima la monja de Santa Paula, y que para conocella no había de menester más que preguntar por la monja que tenía la mejor voz en el monasterio, porque estas señas no se le podían olvidar.

Recién ya nos hemos referido a que la actividad musical era de especial importancia en las diversas funciones litúrgicas. Por tanto, las monjas que poseían el don natural de una buena voz o tenían la reconocida destreza para la interpretación instrumental (especialmente sobre el órgano o armonio, el clavicordio, el arpa... o incluso la vihuela o el laúd), gozaban por ello mismo de especial aprecio en el respectivo ámbito del monasterio o convento.

La actividad musical era de suma importancia en la numerosa cantidad y tipos de oficios religiosos. Además, antes de que se perfilara el Renacimiento (y, con él, la emancipación del estilo profano del religioso), prácticamente hasta fines del siglo XV, la música y la correspondiente evolución progresiva de sus diversas formas avanzó, casi con absoluta exclusividad (al menos en su aspecto de elucubración intelectual) al amparo de los claustros religiosos, monacales y catedralicios. De hecho, parece ser que la admonición de San Agustín respecto a que “la oración cantada valía el doble” fue tomada muy al pie de la letra (siempre desde el riguroso recato) en los distintos sectores de la Cristiandad, especialmente en los ámbitos monásticos.

[...] de aquí nacieron músicas de noche en su calle y carreras de día.

Se refiere esta expresión a aquel tipo de rondas que los jóvenes, previo acuerdo con algún grupo de músicos, efectúan por la noche ante la casa de la mujer que les ha cautivado el corazón. Por eso, precisamente, este tipo de pequeños grupos de músicos que eran requeridos eventualmente por los enamorados mozos, recibían el nombre de “rondallas”, derivando precisamente de la palabra “ronda”.

EL LICENCIADO VIDRIERA

Los arrieros son gente que han hecho divorcio con las sábanas, y se han casado con las enjalmas; son tan diligentes y presurosos, que a trueco de no perder la jornada, perderán el alma; su música es la del mortero; su salsa, el hambre; sus maitines, levantarse a dar sus piensos, y sus misas, no oír ninguna.

El transporte de las mercancías se efectuaba, prácticamente hasta bien entrado el siglo XX, en carros tirados por diversos tipos de caballerías (caballos percherones, mulos, etc.). Los arrieros, efectivamente, eran gente ruda, curtida por el duro trabajo y bregada por las inclemencias meteorológicas de todo tipo. Aquellos caminos, enfangados y tortuosos que, tan sólo tras la más esporádica y sencilla lluvia suponían un constante peligro de atascamiento de los carros, implicaban descomunales esfuerzos y forcejeos a los arrieros. Aquellas largas distancias que transcurrían a veces atravesando varias provincias, requerían hombres recios, bregados y bragados que, además de estar acostumbrados a los crudos inviernos y los ardientes veranos, poseyeran, además, una formidable constitución física y notable fuerza para cargar y descargar aquellos pesados fardos y los sacos de todo tipo de productos de las huertas...Pocos trabajos más sacrificados que el suyo existían entonces, como no fuera el de los pastores⁸⁷, los pescadores y los mineros... Pero el de todos éstos, ni por aproximación requería la intensa dureza del de los carreteros...En compensación de todo eso, los arrieros se acogían al amparo y abrigo de la posada o el mesón a término de la ruda jornada por aquellos enfangados caminos... Al amparo del chispeante fuego de la chimenea y, efectivamente, con el fondo “musical” del correspondiente mortero del molino, alguien rasgueaba después de la cena alguna guitarra a cuyo son brotaba bravía, trepidante de nervio y estremecida de emoción, la jota navarra o aragonesa.

El trabajo del arriero requería, pues, por aquel conjunto de enorme rudeza, la fuerza varonil en toda su plenitud de la juventud o de la cuajada y recia madurez. Pero, tras varias semanas fuera del hogar, la sangre ardía chispeante como las brasas de aquellos fogones del mesón...; la biología demandaba entonces imperiosamente su fuero mostrando su irrefrenable exigencia... Por ello mismo, la llegada de los arrieros a los mesones suponía una efervescente situación por la que el vigor y la sensualidad abocaba a un enorme conjunto de diversas situaciones, impregnadas de todo tipo de lances amorosos...En la zarzuela titulada *El cantar del arriero*⁸⁸ aparece una trama de

⁸⁷ En todo caso, cada uno de estos trabajos supone un tipo muy particular de enorme dureza: el de los pastores, por su impávida y desangelada soledad; el de los pescadores, por estar sometidos a las tremendas inclemencias del mar, con constante riesgo de naufragio; el de los mineros, por estar privados de la luz solar y la gratificante visión constante de la naturaleza, sometidos a tan intensa oscuridad y con incesante peligro de derrumbamiento de alguna de aquellas interminables galerías...

⁸⁸ Este es el título, *El cantar del arriero*, que el compositor sevillano, Fernando Díaz Giles (1887-1960), confiere a una de sus más acreditadas zarzuelas, al menos, la de mayor aceptación.

La trama de esta zarzuela (que, como tal, no desemboca en la tragedia) es de una tensa y cruda dramaticidad. El protagonista es un rudo pero gallardo y apuesto arriero que, a la llegada al mesón caminero, seduce a la hermosa mesonera aunque ésta es una mujer casada. De aquella unión pasional

intensa complejidad, muy representativa de este tipo de comprometidas situaciones que generaba la impetuosa llegada de los arrieros. La fogosidad viril difícilmente contenida, la tremenda dureza del trabajo atemperado en el ensimismado y enervado trasiego de los caminos por el propio automatismo de la ruda tarea y, en fin, la inevitable manifestación de la vena emotiva, reprimida en la intemperie del camino pero explotando entre el deseo y la añoranza en torno al fogón del mesón... Todo ello configura el contraste entre el trasegar de los pesados carros por los barrizales de los caminos y la vehemente alegría de la llegada al mesón en el que, en todo caso, descansaban los músculos pero se excitaba la pasión de la sensualidad...

Un muchacho agudo, que escribía en un oficio de Provincia, le apretaba mucho con preguntas y demandas, y le traía nuevas de lo que en la ciudad pasaba, porque sobre todo discantaba, y a todo respondía.

Se hace aquí referencia, aunque desde el recurso metafórico, del concepto del discanto. El discanto supone, en realidad, la verdadera emancipación de aquellas líneas iguales que, en disposición acórdica, emanaban del *cantus firmus* y que eran como sus simétricas y absolutas sombras en las partes superiores especialmente. El discanto, propiamente dicho, es la quinta especie del contrapunto en su modalidad florida e implica (mediante sus ligeros giros melódicos en las partes superiores) un directo contraste con los valores amplios, densos y sólidos de la base sustentada por el *cantus firmus*. La metáfora cervantina es aquí, una vez más, de excepcional acierto porque supone una directa confrontación, a modo de radical oposición inquisitoria sobre el argumento básico.

Aunque vidrio, no soy tan frágil que me deje ir con la corriente del vulgo, las más veces engañado. Paréceme a mí que la gramática de los murmuradores, y el la, la, la de los que cantan, son los escribanos; porque, así como no se puede pasar a otras ciencias si no es por la puerta de la gramática, y como el músico primero murmura que canta, así, son los maldicientes, por donde comienzan a demostrar la malignidad de sus lenguas es por decir mal de los escribanos y alguaciles y de los otros ministros de la justicia, siendo

nace una preciosa niña y con el transcurrir del tiempo se convierte en una bellísima joven de 20 años. De nuevo aparece por aquel mesón aquel mismo arriero que, aún con el paso del tiempo, mantiene aquella fogosa vitalidad. Al ver a aquella hermosísima joven se enciende su cuerpo de pasión y pretende cortejarla para seducirla y gozar de ella. Ésta se siente atraída por aquel hombre maduro pero, a diferencia de la rápida entrega que ofreció su madre, se muestra discreta y recatada. El arriero, acostumbrado a la rápida seducción sobre las mujeres, no acepta de buen grado la resistencia de la joven y fuerza la situación intentando violarla. Se desencadenan los acontecimientos de sobresalto y, en medio de todo ello, el mesonero le dice al arriero que de aquel adulterio nació la niña aunque murió su madre en el parto. La consternación, el dolor y el remordimiento cubren entonces de desesperación al arriero al saber que es el padre de la hermosa joven a la que quería violar...

un oficio el del escribano, sin el cual andaría la verdad por el mundo a sombra de tejados, corrida y maltratada.

El aprendizaje de cualquiera de las ciencias, tras la previa instrucción en la gramática y el de la música tras una iniciación en los rudimentos del solfeo, son dispuestos aquí como un doble recurso, entre la metáfora y la comparación, para significar la ligereza y la carencia de criterio del vulgo que siente reprimido el libertinaje de su desafuero por la recia acción del severo control de la ley y la justicia.

Tras estos recursos retóricos, dispuestos entre la metáfora y a comparación, se establecen tres niveles bajo los que, subrepticamente, aparecen tres grupos de personas cuya tensa interrelación configura la dinámica de la sociedad; pero esta dinámica se manifiesta muchas veces entre el engaño sutil y la gallarda nobleza y, por ello mismo, constantemente aboca al drama y también incluso a la tragedia. Éstos son, a grandes rasgos, los tres característicos grupos:

- ♦ El principio aparece el de los políticos y gobernantes que, en demasiadas ocasiones, truecan el fin por el medio. En principio son elegidos o encargados para conducir la sociedad supuestamente por el camino del orden, la justicia y el derecho hacia la convivencia, el progreso y la paz. Pero muchos de ellos, en realidad, tan pronto detectan la erótica el poder, se aferran a la poltrona y, en vez conceder prioridad a la preocupación por el buen gobierno de la sociedad se obsesionan (con la salvedad de escasas y nobles excepciones) en mantenerse en el poder a toda costa. Por ello mismo describe Cervantes todo esto como “la corriente del vulgo, las más [de las] veces engañado”. El “ser engañado”, a que aquí apela Cervantes, se refiere a que el político tiende a atiborrar de promesas a la gente, e incluso a adularla y a dibujarle y prometerle un mundo enteramente feliz cuando, en realidad, la propia existencia no es sino un camino de dolor, tanto más lacerante cuanto mayor es el compromiso, el nivel moral e intelectual de la persona. Y en ello está precisamente el engaño, en no decir las cosas claras, en prometer “el oro y el moro” y desatender el verdadero refrán por el que “quien bien te quiere, te hará llorar”. Pero ocurre que decir la verdad y llamar a las cosas por su nombre, “al pan, y al vino, vino”, sin depravaciones ni demagogias hermenéuticas, acarrea pocas papeletas a las urnas “democráticas”. El político se obsesiona en prometer derechos pero soslaya exigir obligaciones. El igualitarismo de una mal entendida democracia tiende a ser excesivamente condescendiente con

el irresponsable mientras que la persona noble, cabal y comprometida comprueba con estupor que su papeleta tiene exactamente el mismo valor que el de aquellos a los que “igual les da, Juana que su hermana”.

- ♦ Por su parte, el vulgo, vilmente engañado, está muy lejos de ofrecer resistencia a este engaño y más bien cede, gustoso, dócil y veleidoso, ante la falacia ya que, en definitiva, el político no es sino el reflejo del propio vulgo y viceversa...En cuanto a la tan aclamada democracia cabe indicar que, en su aspecto teórico, es verdaderamente admirable y, probablemente, el menos malo de entre los diversos tipos de gobierno; pero lo malo es que se apoya en el inestable y antojadizo capricho del vulgo y en su licenciosa moralidad, generalmente opuesta de manera radical a los exigentes criterios de la auténtica filosofía; por ello mismo, la cuestionable y materialista conducta del vulgo manipulado choca frontalmente contra las diversas categorías morales, especialmente representadas por el hombre noble y, particularmente, el magnánimo. En multitud de ocasiones el vulgo ha prostituido el sano concepto de la democracia y, especialmente en vez de atender a su verdadera esencia, ha cubierto ese noble concepto con la más negra infamia ante la historia. Nos referimos crudamente al juicio “democrático” de Sócrates en Atenas, al “ajusticiamiento” de Julio César en Roma por un senado populachero, a la vergonzosa muerte de Cicerón, muy especialmente, al clamor, también “democrático”, de los ciudadanos de Jerusalén en aquella terrible mañana del primer Viernes Santo...
- ♦ El tercer grupo lo constituye los defensores de la ley. Pero éstos se encuentran en el centro de una terrible intersección: entre la grave tensión de la obediencia al político, como gobernante de turno (legal, aunque algunas veces dudosamente legítimo...), respecto al cual son profesionales o funcionarios, y ante la propia conciencia, que los orienta y aboca crudamente hacia los razonados criterios del auténtico filósofo. En medio de esa tensión se halla atribulado el servidor y administrador de la ley y de aquel orden en una amplia y creciente gama que recorre desde el policía de la calle hasta los altos estamentos del derecho, la legislación y la justicia. En medio de todos ellos se imbrica, de manera problemática y compleja, la comprometida acción moral, analítica del literato, del periodista, del notario, del filósofo, hasta del artista cabal...que deben contribuir con su testimonio crítico a razonar, enjuiciar, determinar y dictaminar, con

imparcialidad, con decisión y con manifiesta valentía, la situación particular de la sociedad.

Éste es, en nuestro criterio, el profundo sentido de lo que aquí sugiere sutilmente Cervantes, con tan admirable sentido lacónico. Respecto al recurso metafórico, y en cuanto atañe a la música, queda claramente indicado, aunque también de manera muy lacónica, que no de buenas a primeras aprende el músico su artístico oficio en cualquiera de la multitud de variantes. La indicación por la que “el músico, primero murmura que canta” hace referencia a aquel tipo de rudimentario Solfeo (actualmente llamado “Lenguaje musical”).

Es cierto que la palabra “Solfeo” es un tanto pintoresca y prosaica y, por ello mismo, bastante impropia para referirse a la etapa inicial en que se aprenden, en el ámbito escolar, los rudimentos básicos de la música. Por ello mismo ha sido un acierto cuestionarse la legitimidad hermenéutica de esta palabra y su correspondiente empleo en el uso del ámbito académico. Pero, probablemente, habría que reconsiderar también, en el otro lado, la moderna definición de “Lenguaje musical” con la que se ha pretendido sustituir esta anticuada palabra de Solfeo.

Respecto a esto particularmente pensamos y establecemos dos substanciales consideraciones:

- ❖ Por una parte la expresión de “Lenguaje musical” tiene una intensa lógica si se considera que, efectivamente, la música está en el mismo ámbito genérico del fenómeno de la comunicación en donde coincide también con los diversos tipos de manifestación lingüística (gramática, fonética, literatura, etc...).
- ❖ En otro sentido, la expresión de “Lenguaje musical” es excesivamente ampulosa y abstracta por cuanto que su concepto hermenéutico abarca la totalidad de los amplios y complejos recursos de la música. Cabe razonar sobre esto que, cada uno de ellos en sí mismos, supone un dilatado y profundo ámbito nutrido de sus respectivos y particulares contenidos. Creemos que, en vez de recurrir a la expresión de “Lenguaje musical” podría haber sido medianamente coherente recurrir, en su lugar, a la expresión de “Gramática musical” ya que, efectivamente, con ella se define mejor el conjunto básico de los conocimientos del estudiante de música para, desde ellos, adentrarse posteriormente en cualquiera de los distintos conductos dentro de la amplia gama del inmenso panorama de la música.

Cabe insistir en que, ciertamente, literatura y música están directamente emparentadas en el centro del sugestivo fenómeno de la comunicación. Por ello mismo llegan a la simbiótica fusión de palabra-sonido en tantísimas muestras que van desde la sencilla canción hasta la más esplendorosa muestra cuyo máximo exponente es la ópera.

Tras la básica gramática lingüística se suceden y bifurcan muy diversas ramas: filología, fonética-fonología, prosodia, semántica, etimología, paleografía, hermenéutica, retórica..., y ya, en el estadio superior de la creatividad artística literaria, se muestra la amplia gama de géneros literarios (poesía, novela, teatro...con la enorme cantidad de subgéneros y estilos...).

Otro tanto ocurre con la gramática musical ya que, tras ella, después del estudio del Solfeo (llamado ahora “Lenguaje musical⁸⁹”) aparecen sucesivamente, aparte de la enorme gama de especialidades instrumentales, diversas áreas que implican distintos niveles académicos. Todas estas áreas son también, en realidad, diversos tipos de “lenguaje musical”: la armonía, el contrapunto-fuga, la composición-orquestación, el análisis, la historia-estética musicales, la musicología, la acústica con un amplio panorama desde los modernos recursos electrónicos, radioeléctricos e informáticos...

Por cierto, mientras que las diversas funciones (generalmente del orden académico) encuentran una nomenclatura bastante apropiada y diferenciada para cada caso (filólogo, gramático, retórico...) para las diversas actividades de la creatividad literaria se recurre, de manera común, abstracta y generalizada, al vocablo prosaico de escritor cuando. En realidad, mucho mejor le cuadraría la palabra (aunque también genérica, pero más precisa, apropiada y elegante...) de literato, para luego determinar la especialidad correspondiente de poeta, novelista, ensayista, paleógrafo, traductor, historiador... En todo caso, la palabra genérica de escritor guarda una directa analogía con la de amanuense, esto es, la de un especialista de la escritura, esto es, de la pulcra grafía, que plasma sobre el soporte material unos trazos gráficos con reconocida claridad y elegancia pero que únicamente transcribe sobre el folio de papel el trabajo creativo de otra persona.

⁸⁹ Mejor sería que se llamara “Gramática musical” en vez de asignar en exclusiva la expresión de “Lenguaje musical” (a lo que hasta ahora se llamaba Solfeo). Con la expresión de “Lenguaje musical” se acapara en exclusiva una denominación que, en realidad, pertenece también, de manera plena y genérica, a varios tipos de disciplinas superiores en el ámbito académico de la educación musical ya que, todas ellas también son tipos de “Lenguaje musical”, por más elevado que sea su respectivo rango. De hecho, Olivier Messiaen indica el título de *“Lenguaje musical”* (*Técnica de mi Lenguaje Musical*; traducc. de Daniel Bravo, Paris, Alphonse Leduc Editions Musicales, 1993) precisamente a una obra didáctica que contiene las directrices esenciales (ritmo, polirritmia, diseños melódicos, armonía, contrapunto-fuga, polimodalidad, etc.) para el tipo de composición que dispone desde su particular estética.

De los músicos y de los correos de a pie decía que tenían las esperanzas y las suertes limitadas, porque, los unos la acaban con llegar a serlo de a caballo, y los otros con alcanzar a ser músicos del rey.

Sobre esto cabe indicar que hasta el propio J.S. Bach, G.F. Händel y hasta el mismo J. Haydn estuvieron siempre sujetos a este tipo de servidumbre. Mozart comenzó ya a manifestar cierta disconformidad y rebeldía respecto a este tipo de situación y Beethoven logró, al fin, emanciparse aunque, siempre a costa de tremendas incomprensiones sociales y penalidades de todo tipo.

LA FUERZA DE LA SANGRE

Y abrazándola de nuevo, de nuevo volvieron las bendiciones y parabienes que les dieron.

Vino la cena, y vinieron músicos que para esto estaban prevenidos.

La música, efectivamente, supone un grato complemento para todo tipo de evento o reunión social de cualquier índole. Por ello mismo oscila dentro de una inmensa gama de caracteres; por ello mismo es absolutamente apta y versátil en su amplia funcionalidad: desde la adecuación a las celebraciones y solemnidades litúrgicas como, en el otro apartado extremo opuesto, para amenizar convites y banquetes (cuando no, también para condescender y rebajarse hasta el combalache de ser música de fondo en desenfundadas bacanales y orgías...). En realidad el correspondiente tipo de música viene a ser (lo mismo que el lenguaje) el directo reflejo moral de cada persona y de cada grupo social o al menos, el reflejo de cada tipo de actuación en determinadas situaciones...

En todo caso, y salvo la actuación espontánea e imprevista musical (sea, o no, de nivel profesional) cada tipo de actividad musical medianamente organizada requiere la anterior previsión en evitación de una actuación espontánea y, por ello mismo, expuesta a todo tipo de inconvenientes contingencias.

EL CELOSO EXTREMEÑO

Puesto allí Loaysa, sacaba una guitarrilla algo grasienta y falta de algunas cuerdas, y, como él era algo músico, comenzaba a tañer algunos sones alegres y regocijados, mudando la voz por no ser conocido. Con esto, se daba prisa a cantar romances de moros

y moras, a la loquesca, con tanta gracia, que cuantos pasaban por la calle se ponían a escucharle; y siempre, en cuanto que cantaba, estaba rodeado de muchachos; y Luis el negro, poniendo los oídos por entre las puertas, estaba colgado de la música del virote, y diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer: tal es la inclinación que los negros tiene a ser músicos. Y, cuando Loaysa quería que los que le escuchaban le dejaran, dejaba de cantar y recogía su guitarra, y, acogiéndose a sus muletas, se iba.

Cuatro o cinco veces había dado música al negro (que por sólo él la daba), pareciéndole que, por donde se había de comenzar a desmoronar aquel edificio, había y debía ser por el negro; y no le salió vano su pensamiento, porque, llegándose una noche, como solía, a la puerta, comenzó a templar su guitarra, y sintió que el negro estaba ya atento; y, llegándose al quicio de la puerta, con voz baja dijo:

— ¿Será posible; Luis, dame un poco de agua, que perezco de sed, y no puedo cantar? [...]

—Yo —respondió Loaysa— soy un pobre estropeado de una pierna, que gano mi vida pidiendo por Dios a la buena gente; y, juntamente con esto, enseño a tañer a algunos morenos, y a otra gente pobre; y ya tengo tres negros, esclavos de tres veinticuatro, a quien he enseñado de modo que pueden cantar y tañer en cualquier baile y en cualquier taberna, y me lo han pagado muy rebién. [...]

[...] os hago saber que tengo grandísima gracia en el enseñar, y má, que he oído decir que vos tenéis muy buena habilidad; y, a lo que siento y puedo juzgar por el órgano de la voz, que es atiplada, debéis de cantar muy bien.

Aparecen aquí varios y diferenciados conceptos que precisan ser atendidos convenientemente:

- A. era algo músico.
- B. mudando la voz por no ser reconocido.
- C. cantar romances de moros y moras a la loquesca.
- D. inclinación que los negros tiene a ser músicos.
- E. he enseñado de modo que pueden cantar y tañer en cualquier baile y en cualquier taberna.
- F. puedo juzgar por el órgano de la voz, que es atiplada, debéis de cantar muy bien.

Al ser estos conceptos de una naturaleza tan diferenciada, es procedente efectuar su análisis de manera independizada aunque, en todo caso, varios de ellos se refieren a las características de la voz y las correspondientes dotes naturales que en cada persona se aprecian para el canto:

A. “era algo músico”. En base a esta expresión cabe indicar que, salvo rarísimas excepciones, todas las personas son, a su manera, “algo músicos”. Efectivamente, por el mero hecho de reconocer que literatura y música están en la misma área fenomenológica de la comunicación, automáticamente se puede entender que ambas

guardan un enorme parentesco que llega, en el caso de la canción, a fundirse de manera simbiótica. El mero hecho del habla presenta, de manera implícita, cantidad de elementos musicales. Decursividad, sonoridad, intensidad, enfatización, reposos cadenciales..., todo ello es común a los dos tipos de lenguajes: literario y musical.

El habla es, inmediatamente con ello, la facultad del canto, son dones directos que la naturaleza confiere a todos los seres humanos⁹⁰, por tanto, comunes a todas las personas aunque en muy distinta categoría cualitativa. Por ello mismo existen personas que cantan admirablemente y, de hecho, no conocen ni el más mínimo rudimento del llamado Solfeo...Incluso hay determinadas personas que tocan la guitarra⁹¹ como vulgarmente se dice, “de oído”, con relativo decoro pero desde escasísimos conocimientos de música, al menos, como aquello que se entiende sobre conocimientos musicales del orden escolar o de sencillo grado elemental académico.

B. “mudando la voz por no ser reconocido”. Probablemente se refiere aquí Cervantes a aquel recurso conocido como “cantar de *falsete*”. No obstante, también podría ser que se haya querido referir aquí Cervantes a aquella admirable y rarísima facultad que algunas personas tiene para imitar absolutamente las características de cualquier otra persona. En todo caso nos atenemos a que se refiera aquí Cervantes al aludido recurso del *falsete*. En principio, en la etapa infantil son prácticamente iguales las voces de los niños y de las niñas. Con la pubertad y la adolescencia las características sexuales y las de la voz se desarrollan y progresan paralelamente, siendo lo uno el directo reflejo de lo otro. Posteriormente este recurso del *falsete* es especialmente posible en las voces masculinas; pero, en todo caso, es esto de tanta menor posibilidad cuanto más grave es el tipo de voz masculina. Desde los 7 años en adelante las voces infantiles se caracterizan por la delicadeza, ductilidad, sonoridad, transparencia, cuanto también por la extrema facilidad para emitir notas de “cabeza”, en cuyo registro no sólo cantan sino que hablan también la mayoría de ellos⁹². Precisamente en esas tiernas edades se posee una especial facilidad para poder emitir la voz de *falsete*, con lo cual se puede ganar una octava ascendente más. Entre los 11 y 13

⁹⁰ A excepción de aquellas personas que nacen privadas de esta facultad del habla-canto por diversos efectos de alteraciones fisiológicas.

⁹¹ En algunos casos la guitarra flamenca o la guitarra en otros menesteres (lo mismo que la bandurria, laúd, etc., en diversos usos del amplísimo folklore español) con admirable destreza.

⁹² Siempre que se dan, imperceptiblemente para ellos las debidas condiciones de relajación.

años aproximadamente, por directísimo efecto fisiológico de la pubertad, se produce un acelerado desarrollo de los cartílagos laríngeos (con el consiguiente crecimiento en amplitud y longitud de la laringe) y de las cuerdas vocales. Es éste el fenómeno⁹³ conocido como “cambio de voz” o como “muda de la voz”. En consecuencia, la laringe del muchacho comienza a responder en registro monofásico⁹⁴, esto es, con características netamente varoniles. Con ello desciende su voz una octava aproximadamente. En la niña⁹⁵ la “muda de la voz” es, a efectos laríngeos, menos notoria y no se le modifica el registro bifásico de la voz sino tan sólo el timbre y la intensidad ligeramente. Cuanto más aguda es la voz del hombre, tanto mayores son las posibilidades de acudir a aquel registro bifásico de la edad infantil y, con ello, la posibilidad de continuar cantando de *falsete*.

C. “cantar romances de moros y moras a la loquesca”. Reconocemos desconocer el sentido y, sobre todo, el verdadero significado de esta expresión a la que aquí recurre Cervantes. Probablemente se deba a un peculiar modismo bastante usado en aquella época. Todo lo más, el propio sentido de su semántica nos encauza a pensar que se trataría, en todo caso, de un tipo de canción de estilo improvisatorio (y, probablemente, de carácter satírico o cómico). En cierto modo cabe indicar que, aunque los cantos hispano-arábigos posean una inclinación hacia la disposición formal (desde la directa influencia de la música occidental, siempre orientada al requisito básico de la forma-estructura), lo cierto es que para el tradicional concepto occidental se nos representa aquella música oriental con un predominante carácter de improvisación. Efectivamente, la música oriental posee ese componente en el aspecto de improvisación; en todo caso, si se abusa en exceso sobre ello, se produce (al menos para la mentalidad occidental) una sensación como de aparente desvarío. Quizá sea eso a lo que aquí se refiere Cervantes.

D. “inclinación que los negros tiene a ser músicos”. En realidad, uno de los mayores cauces para la manifestación de la música es su expresión como lenitivo del

⁹³ Acompañado por transitorios problemas psicológicos de alteración del carácter, “dudas” de inestabilidad de la personalidad, etc.

⁹⁴ Como en el hombre, es decir, con voz “grave”, denominada como “de pecho”.

⁹⁵ A más de añadirse los transitorios problemas psicológicos, también a la niña se le manifiesta, de manera primigenia, en la menstruación, con la consiguiente y sorpresiva reacción psicológica que de ello se deriva inevitablemente.

dolor. Precisamente en el ámbito del dolor asciende la música hasta las cotas de más intensa y sublime expresividad. Por otra parte, los colectivos de negros que se han hallado entre nosotros, esto es, en las civilizaciones europeas (y posteriormente, en toda América), han sido bajo las tristísimas condiciones de esclavitud ya que se les sometía a esta denigrante situación incluso desde la dominación romana, junto a los esclavos que las legiones capturaban entre las tribus de los beréberes⁹⁶. Los cantos espirituales negros de los EE. UU. de Norteamérica son, ciertamente, la mezcla de esa dolorosa expresión musical en simbiosis con el concepto de resignación de la doctrina cristiana desde la que obtenían esa estoica e impertérrita resistencia a perder su dignidad humana al tiempo que les mantenía encendida la llama de la esperanza. La esperanza cristiana como concepto (y, al propio tiempo, como fondo literario de la expresión) y la manifestación del canto como lenitivo del dolor, tenía por efecto esas bellísimas composiciones, de amplio y lánguido *tempo* y densa tristeza... Ya en otro sentido cabe considerar que, liberados de esa onerosa, injusta y desvergonzada situación, las personas de estas razas son también muy capaces de manifestar un tipo de música extrovertida y alegre y, sobre todo, de enorme y rica complejidad rítmica, generalmente apoyada por una considerable gama de instrumentos de percusión, en cuyas diversas especialidades son verdaderos maestros.

E. “he enseñado de modo que pueden cantar y tañer en cualquier baile y en cualquier taberna”. Estas expresiones son claramente indicativas del tipo de música a que se refieren. Se trata de aquel tipo de música exclusivamente destinada para fondo de la diversión. En este tipo de contexto es muy difícil que la música, fluyendo generalmente entre ambientes de distensión, no acabe siendo el directo reflejo de ella misma, esto es, que esté “a tono” de aquello para lo que sirve de fondo. No obstante, cabe considerar que no siempre la música degenera en este tipo de ambientes disolutos. En determinados ambientes puede muy bien mantener el correspondiente decoro, incluso en la exaltación de la fiesta, siempre que prevalezca la dignidad sobre el

⁹⁶ La moderna ciencia antropológica parece haber averiguado y deducido la proveniencia étnica de los primitivos moradores del archipiélago canaria. Parece ser que los primitivos pobladores debieron llegar a estas maravillosas islas huyendo desesperadamente de la esclavitud (remeros en galeras, minas de diverso tipo, etc.) a que sometían los romanos a los nómadas del norte de África, especialmente a los beréberes. Estas gentes debieron tener conocimiento de la existencia de las islas oceánicas (que habrían divisado en días especialmente claros) y allí marcharían navegando sobre rudimentarias plataformas de troncos. Muchos de ellos preferían afrontar los tremendos riesgos del inmenso océano antes que caer en la terrible y fatal esclavitud que se les imponía en la sociedad romana.

desenfreno. En todo caso, las personas cabales pueden también tener sus ámbitos de diversión y de fiesta y, en estos casos, la expresión musical no se degrada sino que, muy al contrario, se enriquece mediante otros cauces de alegría y júbilo que, en todo caso, no rebajan la dignidad humana sino que con ello mismo se muestra esa otra complementaria faceta del asueto y el esparcimiento a que la persona tiene también legítimo derecho.

F. “puedo juzgar por el órgano de la voz, que es atiplada, debéis de cantar muy bien”. Simplemente por el hecho de oír cantar a una persona de color, (bien sea hombre o mujer), rápidamente se advierte, aún sin ver a la persona, que, efectivamente, por el timbre “cálido”⁹⁷ de la voz, se trata de una persona de color. Desde ello deducimos que el color de la piel no es sólo el único signo distintivo (nunca peyorativo, por supuesto...) de una etnia. Efectivamente, al menos para las personas dotadas de una fina capacidad auditiva, también la voz, (aunque de manera muy tenue en general pero bastante remarcada en algunos casos), es también un factor distintivo en las personas de raza negra. No se puede soslayar aquí el hecho de evocar a Antonio Machín. Precisamente a su voz de tenor lírico se sumaba aquel matiz tímbrico “cálido”, tan típico en la gente de color, que concedía una cierta “robustez” al sonido. Por tanto, se trataba de un factor cualitativo añadido ya que las voces agudas parecen producir el efecto de perder amplitud y consistencia en su cuerpo o canal sonoro; en cambio, ese factor de timbre un tanto oscuro, como aterciopelado, de la voz de la gente de color, venía a producir la sensación de una cierta robustez. Otro caso también, sumamente interesante, en tanto que se ajusta al tipo de voz “atiplada” era el de Antonio Molina. Su tipo de voz poseía una amplia extensión: entre tenor ligero y “coloratura”, extremadamente aguda, combinado con una caja torácica de hombre normal, (es decir, las características vocales similares a las de un niño combinadas con la envergadura del tipo de hombre normal). Todo ello le confería unas posibilidades extraordinarias para acometer larguísimos diseños melódicos en la zona del registro medio y sobre todo,

⁹⁷ Por ser el sonido de marcada naturaleza inmaterial, etérea..., (aunque es bien empírico el hecho físico de su correspondiente manifestación acústica, constantemente se tiene la inevitable necesidad de recurrir a la metáfora. Efectivamente, para hacer referencia a los distintos matices y características del sonido (tanto en los distintos tipos de voz, las diversas variantes organológicas instrumentales, así como en los distintos tipos de expresividad e intensidad) se tiene que recurrir necesariamente a indicaciones del orden metafórico: sonido aterciopelado, cálido, robusto, oscuro, desvaído, pastoso...; todo ello con tal de aproximarse medianamente al matiz que se pretende indicar.

agudo que, unido a un brillo excepcional de su voz propiciaba un canto de maravilloso efecto.

—Todas esas son aire -dijo Loaysa- para las que yo os podría enseñar, porque sé todas las del moro Abindarráez, con las que su dama Jarifa, y todas las que se cantan de la historia del gran sofí Tomunibeyo, con las de la zarabanda a lo divino, que son tales, que hacen pasmar a los mismos portugueses; y esto enseño con tales modos, y con tanta facilidad que, aunque no os deis prisa a aprender, apenas habréis comido tres o cuatro moyos de sal, cuando ya os veáis músico corriente y moliente en todo género de guitarra.

[...] porque veo ser gran lástima que se pierda una tal voz como la vuestra, faltándole el arrimo de la guitarra; que quiero que sepáis, hermano Luis, que la mejor voz del mundo pierde de sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, ora sea de guitarra o clavicímbano, de órganos o de arpa; pero el que más a vuestra voz le conviene es el instrumento de la guitarra, por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos.

Se mezclan aquí conceptos diversos referidos a sencillas formas musicales, (aunque manifestados de manera abstracta) con otras consideraciones indicadas de manera muy clara y objetiva; entre ellos cabe destacar los siguientes:

- A. Todas esas son aires.
- B. zarabanda a lo divino.
- C. hacen pasmar a los mismos portugueses.
- D. os veáis músico corriente y moliente en todo género de guitarra.
- E. la mejor voz del mundo pierde de sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, ahora sea de guitarra, o clavicémbalo, de órganos o de arpa.
- F. la guitarra, por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos.

A continuación se analizan estos extractos que, en los primeros casos se refieren a expresiones abstractas y analógicas mientras que los dos últimos son, ciertamente, de una denotada y manifiesta objetividad:

A. “Todas esas son aires”. Con la palabra “aire”, de una amplia significación en la música, se designan, de manera genérica, cada uno de los tiempos o movimientos que en la época renacentista (y sucesiva época barroca) conformaban aquellos conjuntos de piezas que, en compleja disposición, se cantaban con el apoyo del acompañamiento instrumental y eran, en su mayor parte, absolutamente aptos para aquellas danzas, unas de carácter desenvuelto, otras ceremoniosas y otras, las más, de estilo elegantísimo. En tanto que todas aquellas danzas se manifestaban desde la complejidad de voz-instrumentos-danza, se mostraban por ello mismo desde una especial representación

plástica y, por tanto, en el espacio, en el aire... Y esta plasticidad se correlacionaba directamente con el tiempo, esto es, con el relativo grado de *tempo* con el que la danza se correspondía simbióticamente con la música que estaba sonando... Desde este conjunto de consideraciones puede, en cierto modo, obtenerse la justificación etimológica de esta palabra aplicada al ámbito musical. En otro sentido, además de la referencia a una forma musical concreta, la palabra “aire” adquiere, en un determinado nivel léxico, la equivalencia directa de velocidad; el adjetivo que se le adjunta de manera anexa contribuye a precisar de modo aproximado, el correspondiente grado de velocidad. Así, las indicaciones de “aire tranquilo”, “aire rápido”, “aire apacible”, etc., confieren una indicativa orientación, aunque siempre aproximada, del *tempo* o grado de presteza, ligereza, lentitud, parsimonia, etc.

B. “zarabanda a lo divino”. Precisamente en la *zarabanda* se manifiesta aquella antigua referencia a la mayor jerarquía del compás ternario (de connotaciones simbólicas teológicas, divinas...) sobre el compás binario, de neta significación humanística.

Fue de especial importancia, al menos desde el plano simbólico, la creciente aceptación (y posteriormente, plena equiparación) del compás binario (y sus derivados) con el mayestático compás ternario. Nada menos que ello venía a suponer el hecho de conferir igual rango al compás binario (“imperfecto” supuesto que representaba de alguna manera la dimensión antropológica) frente al compás ternario (“perfecto” en tanto que representaba directamente la Divinidad⁹⁸ desde la manifestación dogmática de la Santísima Trinidad). La adopción del compás binario era toda una “osadía”, típicamente renacentista, que suponía en sí misma una verdadera declaración de principios en orden a aquella revalorización de la dimensión antropológica que vino a suponer substancialmente el Renacimiento.

⁹⁸ El concepto de la divinidad se entendía estéticamente, (y por ello mismo se representaba y disponía, efectivamente, desde la dimensión ternaria. Esto mismo se manifestaba en todo tipo de ámbito artístico. En la arquitectura era bien notorio este hecho; por ello mismo, salvo especiales excepciones (Toledo, Sevilla, Amiens, Milán...), la mayoría de las plantas eclesiales se disponían en tres naves. Pero esto no acontece únicamente en el románico y el gótico. Precisamente en el prerrománico aparecen muestras de esta estructuración tripartita. San Julián de los Prados (Oviedo) en su iglesia de principios del siglo VIII, establece una disposición absolutamente tripartita en todos los estamentos de su estructura, tanto en las naves, los arcos de sus muros laterales, los arcos del pequeño transepto, los del presbiterio (junto con los tres arcos de su fondo). Todo, absolutamente todo, está siempre dispuesto de manera ternaria, como de modo obsesivo.

En cuanto a la notación, si la longa (o unidad de compás) valía tres breves y ésta, a su vez, tres semibreves, ahora la subdivisión imperfecta (tanto en modo, en tiempo como en *prolación*) se establecerá también, consecuentemente, de dos en dos. Se añade, además, el uso de la *semimínima* y en la práctica (aunque todavía no en el nivel teórico) se usa constantemente el cromatismo puesto que se estimaba muy necesario al tocar instrumentos, particularmente el órgano.

C = ♢ ♢; ♢ = ♢ ♢; ♢ = ♢ ♢; ♢ = ♢ ♢

○Ⅲ-◇◇◇;◇-◇◇;◇-◇◇;◇-♩

© = ♯, ♯ = ♭, ♭ = ♯, ♯ = ♭

$\odot = \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$; $\blacklozenge = \blacktriangledown \blacktriangledown \blacktriangledown$; $\blacktriangledown = \blacktriangledown \blacktriangledown$; $\blacktriangledown = \blacktriangledown \blacktriangledown$

La distinguida elegancia, sereno equilibrio, ceremoniosa solemnidad y hasta brillante magnificencia que caracteriza a la *zarabanda* la sitúa, de alguna manera, en aquella intersección o nexo en que se roza lo divino con lo humano. Efectivamente, su ceremoniosa solemnidad roza ya directamente el ámbito de lo reverente; de ahí precisamente la apropiada calificación por la que Cervantes indica “zarabanda a lo divino”. El carácter de esta pieza, efectivamente, es detectado en su genuina manifestación con plena objetividad. Por ello mismo parece bastante lógico el

¹⁰⁰ Dispuesto en la obra de Samuel Rubio: *La Polifonía Clásica*; El Escorial (Madrid), Biblioteca Ciudad de Dios. 1956, pág. 18.

calificativo de “divino” que aquí le confiere Cervantes puesto que, al parecer, ya poseían denotadamente las zarabandas ese peculiar y dignísimo carácter que se interpretaban en aquella época de entre siglos XVI-XVII.

C. “hacen pasmar a los mismos portugueses”. Españoles y portugueses abrieron Europa al mundo. El denuesto mítico de sus intrépidas expediciones, de inéditos descubrimientos, osadas exploraciones y progresivas colonizaciones tuvieron por directo efecto el abrazo, en altitud y latitud, de los más recónditos y apartados continentes del orbe terráqueo. Pero todo este conjunto de epopeyas, alzadas al propio nivel mítico y hasta prodigioso, con ramificaciones de intenso interés para las comunicaciones, el intercambio cultural y el progreso tuvo también un contrapunto humano, las más de las veces henchido de inefable e inmenso sacrificio... e incluso de dolorosa tragedia...

La expresión musical de todo aquel conjunto de incalculables e inenarrables sufrimientos se mostraba en los lánguidos aires de las melodías tristes y melancólicas de la *habanera* en el caso hispano y del *fado* en el caso lusitano... De nuevo, efectivamente, nos encontramos con el hecho de que las mayores posibilidades expresivas de la música se manifiestan precisamente cuando ésta intenta extrovertir la pena que inunda el alma...

El fado portugués puede alcanzar cotas de desgarradora emotividad; por ello mismo, a tan gran contenido de intensa y dolorosa expresividad se requiere un alto grado de capacidad interpretativa. Condiciones necesarias para manifestar ese alto grado de capacidad interpretativa son un notable nivel de inteligencia, una profunda sensibilidad y, obviamente, el complemento de una exquisita voz. Todo ello es absolutamente indispensable para pretender acometer tal tipo de complejo canto lusitano por el que se implica, como en pocos tipos de canto, tan intensa expresión de dolorosa y patética melancolía. Los portugueses, obviamente, están bastante acostumbrados a apreciar tan deleitable tipo de canto; por ello mismo Cervantes recurre, con plena intencionalidad a esta hipérbole, queriendo indicar la alta categoría de las facultades de este personaje, en tanto que sus cantos y sus aptitudes para tañer la guitarra ‘hacen pasmar a los mismos portugueses’.

D. “os veáis músico corriente y moliente en todo género de guitarra”. La primera parte de esta expresión, “verse músico corriente y moliente”, es de un denotado gracejo

y de una irónica comicidad; el complemento, en cambio, implica una intensa hipérbole aunque, no obstante, todavía pudo haber sido mayor esta hipérbole de haberse indicado “en todo género de música”. Nuestro personaje, consciente de la extrema simpleza e ignorancia del negro, advierte que ésta se muestra en diametral dimensión, directamente opuesta respecto a la fascinación que la música ejerce sobre él. Ambos extremos, ignorancia sobre la música y, al propio tiempo, intensa fascinación sobre ella, facilitan en extremo el engaño que sobre él se pretende urdir.

E. “la mejor voz del mundo pierde de sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, ahora sea de guitarra, o clavicémbalo, de órganos o de arpa”. Nos hallamos aquí ante la segunda parte de un conjunto de dos conceptos, ambos “de una denotada y manifiesta objetividad”, según indicábamos anteriormente. Efectivamente, la voz humana encuentra el complemento ideal con el acompañamiento instrumental; este acompañamiento se efectúa generalmente desde una índole polifónica, precisamente como los que aquí se citan y que eran de constante aplicación en la época de Cervantes, especialmente en la arias y recitativos de la naciente ópera. Uno sólo de estos instrumentos polifónicos, acompañando a la voz lírica del solista, propicia una densa y rica complejidad del orden armónico, contrapuntístico y rítmico con lo cual la pieza queda notablemente enriquecida y su interpretación produce una sensación de plenitud. Obviamente, el acompañamiento instrumental gana enteros si se aumenta y extiende a un pequeño grupo, bien de cuerda-arco o con instrumentos de viento-madera; más aún gana todavía si se aumenta este elenco instrumental hasta la complejidad de la orquesta. Pero, no obstante, cualquiera de aquellos instrumentos anteriormente citados producen la sensación de plenitud porque son capaces de sintetizar en gran medida la complejidad de la orquesta.

La aparición del piano desde mediados del siglo XVIII vino a conferir al acompañamiento (bien de la voz o de los instrumentos monódicos (en el caso del violín¹⁰¹, flauta, oboe, etc.), unas posibilidades inmensas. Los pianos de media y gran cola son capaces de producir excelentes y amplias sonoridades y, por ello mismo, se constituyen en magníficos soportes de apoyo para la voz solista. De hecho, la

¹⁰¹ En todo caso, indicamos aquí que el violín es capaz también (lo mismo que el violoncello), de efectuar importantes acciones del orden polifónico, desde el uso versátil de sus dobles cuerdas (con ejemplos magistrales sobre esto en J.S. Bach y en otros diversos autores). No obstante, su naturaleza tiende especialmente a la acción monódica, particularmente cuando actúa en amplios grupos, como en el caso de la orquesta.

correlación entre la voz y el piano ofrece excelentes resultados y para esta conjunción, sintética pero con sensación de suficiencia, se han escrito una inmensa cantidad de obras. Por otra parte, el piano es la solución sintética para la reducción de la partitura orquestal, de modo que, con este recurso, pueden ensayar los solistas prescindiendo del concurso de la orquesta a la que se adjuntan posteriormente en los ensayos generales de la obra operística o sinfónico-coral. Aparte de todo esto, cabe incidir en la admirable sensación de suficiencia que se ofrece desde la conjunción de la voz con el piano¹⁰² toda vez que remarcar la admirable cooperación que se establece entre ambos, aun siendo de tan distinta naturaleza acústica.

El hecho de verse el cantante adecuadamente acompañado por el piano (o por otros tipos de instrumentos de naturaleza polifónica) produce en él, automáticamente, una enorme seguridad, tanto por la garantía sobre la firmeza en la afinación como por aquel gratísimo arropamiento desde la referencia armónica. La sensación psicológica produce ese crecimiento anímico en el cante y, por ello mismo, aumenta considerablemente el grado de motivación y el incentivo para su sensibilidad interpretativa. Efectivamente, el hecho de que el cantante se encuentre acompañado por un instrumento hace que se multiplique en él, en gran medida, su estímulo y su disponibilidad para el canto. Siendo el cantante, obviamente, el mismo, nota como si hubiera crecido ostensiblemente en él todo su cúmulo de facultades por el hecho de verse arropado con las armonías del instrumento acompañante. En la creatividad compositiva, aunque en algunas ocasiones coinciden los mismos giros del cantante con los del instrumento acompañante, generalmente se dan unas acciones absolutamente diferenciadas y contrastantes entre de ambos, con lo cual aumenta considerablemente la rica complejidad de la partitura.

La canción melódica de la cultura musulmana y su correspondiente acompañamiento instrumental difiere ostensible y hasta radicalmente de la cultura occidental. En el mundo musulmán los instrumentos prácticamente marchan de manera simétrica a la voz y parecen como su absoluta sombra consuetudinaria. Cabe incluir aquí que el instrumento es, en gran medida, la imitación de la voz; por ello mismo, desde esta misma premisa, la estética musical musulmana asume este hecho de manera radical. En otro sentido, la estética musical musulmana parece tener aversión al complemento armónico y más aún, sobre todo, al contraste contrapuntístico que, en otro

¹⁰² Lo mismo que con la guitarra, el clavicémbalo, el órgano o el arpa, según indica aquí Cervantes desde un admirable criterio de modernidad.

sentido, es de tan trascendental importancia en la estética musical occidental, especialmente a partir del Renacimiento. Por ello mismo los instrumentos, bien de cuerda o de viento-madera, caminan siempre simétricamente con la voz del cantante y reproducen, casi exactamente, sus mismos giros melódicos de manera prácticamente idéntica, simétrica.

F. “la guitarra, por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos”. Desde esta expresión cervantina se denota la amplia difusión de la guitarra (a imagen de la vihuela renacentista) que la guitarra tenía en el ámbito popular en aquella época de entre-siglos XVI—XVII. La adición de los trastes a lo largo de todo el mástil o diapason facilita enormemente la afinación y la realización de los diversos tipos de acordes. Tanto era así que es relativamente fácil su aprendizaje aunque sólo sea para cubrir una sencilla serie de acordes que posibilitaban el correspondiente acompañamiento o la interpretación de sencillas piezas. De ahí que Cervantes emplee la expresión de ser la guitarra el instrumento “más mañero”, esto es, el que más se adecua a la habilidad del intérprete de música popular, aunque ésta sea de modesto alcance. Incluso en nuestros días es la guitarra un instrumento de obligada presencia en las fiestas y reuniones juveniles, en sus excursiones campestres (en las acampadas y en torno a la hoguera) o en los muy diversos tipos de celebraciones.

En el ámbito popular, una simple guitarra soluciona y resuelve a satisfacción el acompañamiento de los diversos tipos de jotas y de tantos otros tipos de piezas del acervo musical popular. La guitarra flamenca alcanza cotas de verdadero virtuosismo en aquellos vertiginosos giros que parecen como torrenceras y cataratas espumeantes de notas... En cuanto a lo de ser “el menos costoso de los instrumentos” parece bien evidente que se refiere al coste crematístico de la guitarra. Ésta, aunque se puede construir en maderas nobilísimas (y alcanzar por ello precios elevadísimos), por lo general su precio es bastante módico y asequible, sin que por ello desmerezca su consistente calidad.

La expresión de “el menos costoso” puede tener también la acepción de ser el menos problemático en su correspondiente trabajo de fabricación en la lutería y, por ello mismo, el de un coste económico más asequible. Efectivamente, la estructura técnico-mecánica de este instrumento es de tan asombrosa sencillez que son muchas las

personas que, desde su natural maña y asombrosa destreza¹⁰³ (incluso careciendo de una enseñanza correspondiente en lutería), se han atrevido a acometer su construcción, muchas veces con admirable resultado; por ello mismo han producido guitarras de notable calidad.

[...] y advertid en no comer cosas flemosas, porque no hacen ningún provecho, sino mucho daño a la voz. [...]

—Digo —dijo Loaysa— que tal sea mi vida como eso me parece, porque la seca garganta ni gruñe ni canta. [...]

Y acabado este largo coloquio, cantó Loaysa un romancito agudo, con que dejó al negro tan contento y satisfecho, que ya no veía la hora de abrir la puerta. [...]

Apenas salió el amo de casa, cuando el negro arrebató la guitarra, y comenzó a tocar de tal manera que todas las criadas le oyeron, y por el torno le preguntaron:

— ¿Qué es esto, Luis? ¿De cuándo acá tienes tú guitarra, o quien te la ha dado?

— ¿Quién me la ha dado? —respondió Luis—. El mejor músico que hay en el mundo, y el que me ha de enseñar en menos de seis días más de seis mil sonos. [...]

—¡Y cómo que callaremos, hermano Luis! —dijo una de las esclavas—. Callaremos más que si fuésemos mudas; porque te prometo, amigo, que me muero por oír una buena voz, que después que aquí nos emparedaron, ni aun el canto de los pájaros hemos oído.

La enorme densidad de las referencias musicales que se muestran en este contexto exige la consideración de otro bloque de conceptos:

- A. no comer cosas flemosas, porque no hacen ningún provecho, sino mucho daño a la voz
- B. la seca garganta ni gruñe ni canta.
- C. enseñar en menos de seis días más de seis mil sonos.
- D. oír una buena voz
- E. ni aun el canto de los pájaros hemos oído.

Aunque se muestran varios conceptos referidos a la voz, entre ellos cabe considerar especialmente los siguientes:

A. “no comer cosas flemosas, porque no hacen ningún provecho, sino mucho daño a la voz”. Ignoramos el sentido que le ha conferido aquí Cervantes a esta palabra de “flemosas” aunque, muy probablemente, no se implica en ello una expresión metafórica sino de clara referencia a no ingerir alimentos picantes.. En todo caso sí parece quedar claro, por encima del continente expresivo, que el contenido, o sea, el sentido que se pretende, es el de atender al esmerado cuidado de la voz. Desde él se indica la

¹⁰³ Para el caso cabe citar a un excelente amigo de mi pueblo de Nules (Castellón), Ángel Arias, que ha construido diversas guitarras (a diferentes tamaños y con diversos tipos de maderas), todas ellas de notable calidad y de excelente sonoridad.

conveniencia de cuidar mucho la garganta, evitando ingerir sustancias nocivas o inconvenientes para la acción fonética. Sobre esto cabe indicar que, dando por supuesto que se ha elegido el canto lírico o coral (según las aptitudes pero también, en muchos casos, según las circunstancias¹⁰⁴) basándose en claras e innatas condiciones, no le bastarán al cantante (con ser todo ello de substancial importancia), unos adecuados ejercicios respiratorios diariamente practicados, una buena tabla de vocalizaciones sabiamente adaptada a las específicas condiciones particulares ni tampoco, por supuesto, un constante y profundo estudio de las partituras correspondientes. Aun siendo todo ello de esencial importancia, quedaría todo coartado sin el fundamental y adecuado cuidado de la garganta. Por todo ello es necesario, además, tener en muy cuenta los siguientes aspectos:

1. Intentar lograr el profundo conocimiento de las propias posibilidades y, a su vez, advertir también las propias limitaciones vocales para actuar así en consecuencia.
2. Práctica diaria tanto de los ejercicios de respiración-relajación así como de las vocalizaciones, estudio de partituras¹⁰⁵ (a ser posible siempre en el mismo lugar y a la misma hora), etc.
3. Disponer un método diario de una actividad de gimnasia. También será muy conveniente, dentro de este punto, la práctica de algún deporte que, además de implicar el menor riesgo físico, propicie un saludable estado de forma física: natación, *footing*, tenis, golf o similares¹⁰⁶. Si importante es la adecuada forma física en todos los aspectos de la vida humana, también lo es, de manera especial y decisiva, en la vida del cantante. Éste tiene en su propio cuerpo su instrumento. Él es, al mismo tiempo y de manera simbiótica, intérprete e instrumento. Es intérprete por su amplia formación académica. Pero el instrumento es su propio cuerpo. El pianista, violinista, etc., pueden cambiar de

¹⁰⁴ Aunque siempre se anhela (y es esto bien legítimo) el rutilante e incontestable triunfo como cantante solista, es también muy estimable y gratificante el hecho de formar parte de un coro profesional y alternar ello con particulares actuaciones líricas solistas. Las circunstancias no siempre permiten que se establezca una paridad entre los legítimos méritos y los resultados de aceptación en la sociedad. Es lo que llamamos vulgarmente como “tener suerte”. Tener suerte implica, en principio, no ya sólo estar sólidamente preparado y capacitado para la correspondiente acción del canto. Es necesario, además, que confluyan de modo contingente pero apropiado, varios aspectos de manera positiva: esto es, que acontezca la oportunidad en el momento oportuno y también el hecho de encontrarse con la persona o grupo adecuado.

¹⁰⁵ El estudio preliminar de la partitura debería efectuarse tarareando, nunca a plena voz, y mejor aún, con la “melodía mental”, esto es, desde el absoluto silencio.

¹⁰⁶ El adagio clásico “*Mens sana in corpore sano*” es muy indicativo y siempre conveniente.

instrumento. El cante tiene en sí mismo su propio instrumento en su mismo cuerpo. Su “instrumento” camina y está siempre con él.

4. Sana alimentación basada en productos del tiempo, ricos especialmente en proteínas: pescado azul, carnes magras, productos lácteos, legumbres, verduras y frutas frescas (sin descartar, cuando proceda, algún complejo vitamínico e, incluso, un vaso de vino tinto preferentemente por la noche¹⁰⁷, pan integral, aceite puro de oliva, etc.
5. Adecuada y constante atención médica.
6. Oportunos descansos. Un día de descanso a la semana tanto como 40 días de vacaciones (distribuibles, mejor en su caso, en dos mitades) representan la más garantizada medicina para la recuperación tanto física como del ánimo.
7. Atención a los productos que favorecen especialmente el funcionamiento fónico de la glotis y, con ella, la claridad de la voz: frutas con rico componente de vitamina C, como los cítricos y la piña.
8. Hablar lo indispensable y, en todo caso, con muy escasa intensidad. No gritar jamás. En todo caso, durante cualquier tipo de locución se debe estar siempre pendiente de la correcta impostación, de manera que el propio y prosaico acto del habla repercuta y revierta también favorablemente sobre la voz.

ASPECTOS NEGATIVOS QUE SE DEBEN EVITAR O ERRADICAR

Es muy importante el conocimiento de todos aquellos aspectos positivos que se deben adoptar y desarrollar puesto que tan beneficiosamente influyen en la acción fónica el canto. Pero, al propio tiempo, no es menos importante el conocimiento de aquellos otros que, en tanto que negativos, se deben evitar por todos los medios o, en su caso, erradicar cuanto antes (si es que se han llegado a adquirir de manera perniciosa); por tanto, se deberá evitar, particularmente:

1. Forzar la voz en el extremo del registro agudo desde un vano e irracional intento por “adquirir” más notas más agudas.
2. Fumar o ingerir sustancias estimulantes.

¹⁰⁷ Como previsora evitación del más mínimo efecto eufórico durante el día.

3. Beber alcohol fuera del acostumbrado vaso del vino de la cena. Si el cantante puede acostumbrarse a beber sólo agua, tanto mejor...
4. Refrescos y bebidas excesivamente frescas¹⁰⁸ Si se puede prescindir del café, del té y de las bebidas con componentes químicos raros, tanto mejor será también...
5. Jamás debe el cantante automedicarse. No debe espaciar demasiado las visitas a los correspondientes médicos, especialmente al odontólogo tanto como al otorrinolaringólogo¹⁰⁹.
6. Se debe procurar evitar y, en todo caso, remontar y superar (empleando para ello la mayor fuerza de voluntad) cualquier situación que derive o pueda derivar en consecuencias psicosomáticas ya que éstas suelen degenerar fácilmente en depresiones, abatimientos, etc. Cuando esto ocurra inevitablemente se debe procurar sobreponerse, con buen ánimo y firme voluntad, a los problemas de cualquier tipo: disgustos, frustraciones, desencantos, desilusiones, e incluso traiciones, etc., que tanto perjudican (desde su compleja e inevitable derivación psicosomática¹¹⁰) a la voz.
7. Se debe evitar cantar inmediatamente después de las comidas, especialmente si éstas han sido copiosas.
8. Prescindir el ingerir, especialmente antes de la inmediata vocalización, salazones, picantes, aditivos, colorantes, bebidas gaseosas, etc., puesto que todo ello inflama la garganta o bien dejan pequeñas partículas muy molestas para la acción fonatoria¹¹¹.

¹⁰⁸ El agua muy fresca (del frigorífico, que tanto tienta sugestivamente en verano...) es mucho más dañina y perniciosa que cualquier refresco... Incluso la ingestión continuada de varios refrescos es apenas nociva para la garganta; en cambio, la ingestión de un vaso de agua muy fría puede acarrear una intensa afonía que puede durar varias semanas.

¹⁰⁹ Así como también, a partir de cierta edad, al endocrino.

¹¹⁰ En todo caso la mejor y más inmediata “medicina” para ello es evitar contar reiteradamente el problema (salvo una o dos veces y sólo a las personas de la máxima confianza). Si se evita llevar el problema a la boca está ya superado en un 80 %. Ciertamente, parece que esto está garantizado... Debe tenerse muy en cuenta que “*recordar es volver a vivir...*”; por tanto, jamás hay que evocar malas experiencias y, en todo caso, evocar sólo las buenas de aquellos momentos felices...

¹¹¹ Particularmente he notado que ese tipo de pulpa amarillenta que, en el interior del melón, envuelve las pepitas, es enormemente perjudicial; efectivamente, esto puede perjudicar la voz de manera directa aunque, no obstante, su nocivo efecto desaparece en uno o dos días.

La actividad del canto conlleva, como compendio del esfuerzo de sutiles elementos musculares pero, sobre todo, también mentales¹¹², una complejidad psicosomática y, por ello mismo deriva siempre todo esto en una fatiga. Ésta no es siempre del mismo tipo, pudiendo incidir más en lo fisiológico que en lo psíquico (o viceversa); y esto también tiene que aprender a detectarlo gradualmente el cantante, aunque generalmente no es esta tarea fácil.

Existe una fatiga muscular normal o fisiológica¹¹³, producto de un esfuerzo prolongado o recientemente intenso que se manifiesta en la constitución fisiológica del intérprete de manera natural, como resultado de la misma vocalización. De esta fatiga se recupera el individuo sano, por lo general absolutamente, durante las horas del sueño que siguen al esfuerzo que lo provocó.

Pero existe también una fatiga muscular anormal (o astenia) que resulta ser el pernicioso efecto, como la secuela de un trabajo desproporcionado, precipitado, con respecto a las posibilidades del cantante, de su constitución física, de su desarrollo evolutivo, etc. De esta fatiga no se recupera tan rápido el sujeto sano pudiendo quedar “tocado” durante varios días o incluso varias semanas. Si se da, además, el agravante de la reiteración sobre este hecho, la capacidad de resistencia y la correspondiente recuperación vocal del cantante serán cada día más menguadas..., con grave riesgo incluso de una lesión en las cuerdas vocales que lo lleve a una inhabilitación absoluta para el ejercicio del canto en lo sucesivo.

B. “la seca garganta ni gruñe ni canta”. Es muy conveniente lubricar constantemente la garganta con constantes traguitos de agua mineral en los breves intervalos que concede la acción del canto. También puede ser muy importante ingerir, (al término de cada una de las canciones, romanzas o arias), leves traguitos de zumo natural piña. En mi experiencia particular esto resulta ser de gratísimo efecto.

C. “enseñar en menos de seis días más de seis mil sonos”. La música ligera presenta varias características peculiares. En principio cabe indicar que, por lo general, la persona que hace del canto su profesión habitual debe aprender un considerable

¹¹² El hecho de que todo el proceso del canto se dirija desde la más rigurosa e inteligente relajación, no exime del cansancio resultante.

¹¹³ Del libro de Ramón Regidor Arribas, *Temas de canto*, 2º tomo, Real Musical Editores, Madrid, 1977, págs. 95-97.

elenco de obras. En el mundo del teatro lírico los cantantes no acometen únicamente sus solos en las arias y romanzas; generalmente participan también en multitud de diálogos cantados con otros cantantes sobre la propia escena en el desarrollo de la correspondiente obra. Por todo ello, el conjunto de roles de los cantantes de ópera es de enorme complejidad y, por ello mismo, mucho menor que aquel enorme elenco de canciones que acumula el cantante de música ligera pero que no exigen aquel tremendo esfuerzo en el cantante de ópera.

En este caso es bien evidente la simpleza del negro Luis. Hay que tener en cuenta que el proceso didáctico de una especialidad instrumental, salvo casos de un excepcional don, suele durar no menos de diez años. Por otra parte, lo que aquí se pretende es el aprendizaje de dos especialidades: guitarra y canto. A esto hay que añadir que el canto requiere un sutilísimo proceso de aprendizaje puesto que el estudiante de canto debe notar como funciona el instrumento particular de su voz. El hecho de notar como se articulan y funcionan reversiblemente los órganos fisiológicos que posibilitan el canto es algo que suele conllevar muchísimo tiempo, tanto que antes concluye una carrera artística, que deja de asombrar el cúmulo de sutiles detalles que durante la vida del cantante percibe éste desde la complejísima acción fonatoria. El hecho de que el hombre es, desde un prodigioso hecho natural, *intérprete* e *instrumento* de manea simbiótica, es una auténtica maravilla. Pero el coste del esfuerzo que requiere lograr educar una buena voz es también muy considerable. Con todo, hay que tener bien claro que aunque todas las personas poseen el don del habla y, desde ella, la posibilidad del canto, son muy pocos aquellos a los que la naturaleza ha dotado de una espléndida voz, capaz de asumir las maravillosas arias operísticas o las bellas romanzas de las zarzuelas.

D. “oír una buena voz”. Automáticamente nos evoca esta expresión la maravillosa voz de la soprano María Callas. Las personas que se dedican profesionalmente al canto bien pueden agradecer ostensiblemente a Dios (o, en su caso, a la generosidad de la madre naturaleza) la suerte de poseer, dentro de una buena voz, la cualidad de un bello timbre. El timbre es, de entre los diversos factores que debe implicar una buena voz, probablemente el de mayor importancia o, al menos, el de más notable y decisivo efecto sobre el auditorio. En este caso cabría citar especialmente, entre muchos otros, el de

Victoria¹¹⁴ de los Ángeles, cuyo maravilloso timbre¹¹⁵ hay que resaltar necesariamente, dada su extraordinaria belleza¹¹⁶.

Es interesante comentar también aquí, muy especialmente, la sublimidad de la voz de María Callas. Por suerte existen muchas grabaciones que (debidamente adecuadas, mediante modernos medios informáticos hacia la obtención de fidedignos resultados sonoros) podrán concedernos siempre el fascinante e incomparable deleite de su voz. Era tal la singular y belleza de la voz de esta mujer que, aun oyéndola cantar las más sugestivas arias¹¹⁷, uno desearía que cesasen incluso aquellos prodigiosos giros melódicos para embelesarse en el maravilloso e inaudito placer de su voz, quedamente mantenida ésta sobre una larguísima nota, para así experimentar la dulce fascinación del riquísimo timbre de su voz en su más genuina manifestación, ajena incluso al más deleitable giro melódico..., esto es, la voz en su estricta y nítida manifestación tímbrica¹¹⁸...Verdaderamente no se puede soslayar el hecho de incidir sobre la

¹¹⁴ Nacida en Barcelona en 1923 y muerta en esa misma ciudad el 15 de enero de 2005.

¹¹⁵ El timbre es la característica específica por la que cada voz muestra el aspecto singular sonoro de cada persona. No obstante, precisamente el sometimiento a unos ejercicios de vocalización tiene, entre tantísimos otros efectos, el de acercar el parecido tímbrico de los cantantes dentro de cada uno de los diferentes tipos de voz.

Toda aquella enorme tanda de ejercicios de vocalización tiene por efecto el desarrollo de las diversas cualidades de la voz que, manifestadas de similar manera en las diversas escuelas de canto, ofrece el resultado de un enorme parecido entre las voces de un mismo tipo, precisamente por el desarrollo similar en todas estas voces adecuadamente cultivadas. No obstante, sobre ese parecido entre las voces líricas, siempre aflora la inconfundible y característica especificidad del timbre de cada persona, especialmente si éste posee la singular belleza de la voz de María Callas, Renata Tebaldi o Victoria de los Ángeles.

¹¹⁶ Parece bastante claro el hecho de que una persona llegue a destacar poderosamente en una actividad se debe fundamentalmente al trabajo pero también, desde luego, a las favorables condiciones innatas sobre el que dicho trabajo se asienta y sobre el que ha podido proyectarse hasta fructificar espléndidamente.

A menudo, tan sólo con oír hablar a determinadas personas, se muestra el sorprendente hecho de que algunas de éstas poseen una sólida impostación natural de la voz y un admirable timbre. Estas condiciones se desaprovechan generalmente para el canto bien por desconocimiento o porque estas personas, aun siendo conscientes de ese don, han preferido enfocar su formación y su posterior actividad profesional en ocupaciones bien dispares, distintas de la musical. Suele ocurrir que cuando se dan aquellas condiciones fonéticas y se encauzan adecuadamente en la carrera del canto, se muestra el felicísimo resultado de esas prodigiosas voces antes citadas.

¹¹⁷ En alguna de ellas se manifiesta aquella genialidad indicada por Wilhem Furtwängler (en su obra: *Secretos de la Dirección Orquestal*; traducc. de Johannes Franze; Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Limitada, 1952, pág.) en que se alude a “aquella independencia realizada casi en la mitad del camino, entre el músico y el poeta”. Se trata de aquellos casos en que poesía y música, fundida indisolublemente dentro de una maravillosa simbiosis, parecen pugnar por manifestar e imponer su prioritario grado de belleza. Para el caso se podrían indicar cantidad de arias pero, no obstante, de manera paradigmática, remarcamos la referencia sobre el aria *Mi chiammo Mimì*, perteneciente a *La Bohème*, de Giacomo Puccini. En esta aria no es posible discernir que es más sugestivo: la delicadeza de su poesía o la bellísima línea melódica sobre la que aquélla se manifiesta.

¹¹⁸ Esto sería tan especial como el hecho de que una persona quedase absorta ante la contemplación de una larguísima y ancha franja de un único color azul celeste, deleznando las bellísimas posibilidades que

maravillosa voz de la incomparable soprano María Callas. Aun teniendo en cuenta que poseía también esta mujer un notable grado de elevada inteligencia y, por tanto, sus interpretaciones son magistrales ejemplos de comprensión del concepto esencial del argumento, de plena comprensión del carácter y el estilo, de equilibrado fraseo y de exquisita expresividad; no obstante, al escuchar su voz en las grabaciones se apodera y domina poderosamente la atención en el oyente, (muy por encima y sobre todos estos aspectos), el maravilloso timbre de esta cantante. La atención del oyente siempre se centra, de manera absoluta e inevitable, sobre la inefable y extasiadora belleza de su timbre. El hechizo del bello timbre de esta mujer es de tal magnitud que posee el poder de anular la referencia y abstraer la atención del tipo de aria que está cantando y de las excelencias compositivas de su autor para centrarse inevitablemente todo el interés exclusivamente, obsesivamente, sobre la belleza de este irreplicable timbre.

F. “ni aun el canto de los pájaros hemos oído”. Esta expresión probablemente no haya que tomarla en toda su taxativa dimensión. Más bien cabe considerar que se inserta aquí con una intención figurada desde una dimensión hiperbólica. Cabe pensar que esto es así al considerar que una desahogada posición social en un casa de aquellas que se permite el sostenimiento de varias criadas, generalmente suponía un tipo de grande o desahogada mansión que implicaba también un amplio patio. En ese patio sería muy improbable que no recalaran, al menos ocasionalmente, diversos tipos de pájaros. Ciertamente es también, por otra parte, que los pájaros más comunes en ese tipo de patios, como en las calles, es el del tipo gorrión, desprovisto de cualquier tipo de agradable canto, ya que sólo prodiga un piar penetrante, monótono y reiterativo, sin ningún tipo de atractivo. El gorrión busca, entre afanosa y descaradamente, cualquier tipo de restos de comida o de migajas de pan que se desprenden de las viandas de la gente en calles y plazas y de los niños en los colegios. Por lo demás, los tipos de pájaros dotados de excelentes condiciones para el canto: pardillos, jilgueros, verdillos, calandrias, mirlos, etc., son muy reticentes y precavidos respecto a la presencia de los humanos y, muy especialmente el ruiseñor.

Precisamente sobre el ruiseñor cabe indicar que parece estar al mismo nivel su deleitable canto y su sorprendente capacidad de intelección. El ruiseñor parece que es medianamente consciente de su exquisito y prodigioso canto, a su vez, parece detectar

puede derivarse de la mezcla de este mismo color con otros (dentro de la misma gama de otros azules) para la obtención artística de un determinado cuadro.

en las personas su relativa intencionalidad, pacífica o agresiva. En mi experiencia particular puedo aseverar, no sin el correspondiente y admirado pasmo, que son varias las ocasiones (¡sólo cinco o seis y, por tanto, una ínfima parte de lo que yo hubiera deseado!) en que respectivos ruiseñores, intuyendo mi pacífico aspecto, catadura y mi abierta sensibilidad, han prodigado extraordinariamente su canto sin miedo a estar yo a tan escasa distancia de ellos. Siempre recordaré que, en una mañana del Jueves Santo, había un ruiseñor subido a las ramas de un naranjo, a menos de siete metros de donde yo realizaba un sencillo trabajo agrícola que implicaba el constante repiqueteo de unos golpecitos desde una maza. Muy lejos de asustarse de mi presencia ni de aquellos acompasados golpecitos, el ruiseñor emprendió un largísimo y fascinante concierto, deleitable hasta fascinantes e insospechados extremos. Parecía manifestarse en el maravilloso animalito los siguientes y, para mí, sorprendentes aspectos, aunque claramente denotados:

- No tenía ni el menor miedo de mi presencia, aun estando yo tan cercano a la rama del naranjo desde la que él cantaba.
- Parecía que había captado claramente mi extrema sensibilidad y, al propio tiempo, el grado de mi relativa bondad.
- Como efecto de todo esto el animalito cantaba con un afán desproporcionado, emitiendo unas cataratas melódicas, de amplia variedad y sugestivos contrastes, verdaderamente embriagadoras de deleite y de extremada fascinación...

Por tratarse de un período de juventud (tendría yo entonces unos 17 ó 18 años) con el impacto de un primer y juvenil amor, desbordante de ilusiones pero sin las heridas que causa enamorarse profundamente en una edad de mayor consciencia..., el canto de aquel ruiseñor se me antojaba una melodía celeste que añadía más fulgor, denso e ilimitado, al iridiscente brillo primaveral en aquella luminosa mañana mediterránea del abril valenciano...

Otra experiencia maravillosa aconteció en una mañana del abril¹¹⁹ o mayo sevillano. En un viaje a la Feria de Abril¹²⁰ de la capital hispalense, yo había preferido

¹¹⁹ Creo yo que sería sobre el año 2003 ó 2004...

¹²⁰ Para una persona de intensa sensibilidad y esmerado buen gusto, no es lo más indicado la vivencia intensa de la Feria de Abril sevillana; todo lo más, puede bastar para conocer aquello el paseo, sólo de dos horas, en una radiante mañana primaveral o en el trepidante jolgorio del atardecer... A mí, particularmente, una sola noche me bastó y sobró para apercibirme de aquel tipo de jolgorio, abiertamente artificioso para mí gusto, sumido en una densa atmósfera de manzanilla, superficiales alborozos, risas estentóreas, desaforados regocijos y forzadas alegrías... Los otros dos días los dediqué exclusivamente a

girar una amplia visita a la portentosa catedral sevillana y, tras ello, entrar en los Reales Alcázares, justamente al lado de la catedral¹²¹. Tras la visita por las amplias y suntuosas salas de estilo mudéjar, almohade¹²², inicié un paseo por aquellos anexos y deleitables jardines cuando, de pronto, comenzó a caer una fina lluvia... Algunos últimos y rezagados turistas (en gran parte extranjeros) corrieron raudos a refugiarse en las estancias almohades; yo, en cambio, me guarecí tranquilamente bajo un sencillo soportal, en un vetusto muro de aquellos jardines. Un ruiseñor comenzó a prodigar entonces, bajo una fina lluvia matizada de dorada y extasiadora luminosidad, un fascinante concierto en el que parecían repetirse, de manera casi idéntica, los mismos aspectos que tantos años atrás acontecieran en aquella mañanita del Jueves Santo en la huerta de mi pueblo castellonense de Nules..., esto es: plena confianza del animalito en mí aspecto, compostura y apariencia. Por ello mismo, aún estando yo a tan gran proximidad, con su prodigiosa intuición sobre mi extremada sensibilidad y mi evidente mansedumbre, el pajarillo comenzó su largísimo y deleitable concierto...Pero, no obstante, mi situación anímica era ahora muy diferente, radicalmente opuesta a la de mi felicísima y añorada juventud... Ahora lastimaba yo, después de tanto tiempo, incluso después de tantos años..., el insuperable desengaño amoroso de una mujer, cobarde hasta el extremo para defender la tremenda, inextinguible y mutua atracción. El canto del ruiseñor parecía paliar la angustia permanente, aquella que me hace sentir, hasta admitirlos como propios, con terrible y consuetudinario dolor, los versos del sevillano Antonio Machado cuando exclama mediante estremecedoras palabras, estas escalofrantes expresiones¹²³:

¡Señor, me cansa la vida,
tengo la garganta ronca
de gritar sobre los mares!

visitar la monumentalidad de esa maravillosa ciudad que ya conocía amplia y detalladamente con anterioridad, pero que siempre ofrece nuevos matices, inéditos enfoques y sugestivas vivencias en cada una de las subsiguientes visitas...

¹²¹ Tras haber efectuado una detenida visita a esta deleitable joya del estilo gótico.

¹²² Cabe indicar que se erigió este palacio por directo encargo de Pedro I el Cruel. Para el caso se encargaron las obras a arquitectos y alarifes árabes ya que en aquella época imperaba en las zonas de la España reconquistada el regusto por lo hispano-arábigo.

¹²³ Anteriormente nos hemos referido a ellas aunque con más amplia extensión. Se trata de un fragmento incluido en los *Tres cantares enviados a Unamuno en 1913*. Tomado de la obra *Antonio Machado: Poesías Completas*, Madrid; Selecciones Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1977, pág. 385.

¿Puede existir en la vida algo más bello, un lenitivo más deleitable para el alma que, al pasear por los jardines de la Alhambra, por los Alcázares de Córdoba o de Sevilla oír allí, bajo la melancólica y tenue lluvia abrileña, el canto consolador del ruiseñor entre la armonía parsimoniosa del agua de sus fuentes...?

¿Quién con el alma abatida, lacerada y dolorida, al pasear por esos idílicos jardines, no experimenta en el espíritu, a modo de un prodigioso bálsamo, los sentimientos vivificantes y trascendentales que se pueden mostrar en las siguientes expresiones¹²⁴?:

¡Canta, por Dios, canta!
¡No me prives del don inefable,
del mayor bien que la madre naturaleza puede concederme
con tu dulcísima e inefable melodía.
Con ella se nimba de paz el alma
entre los aromas primaverales de estos jardines!
¡Canta sin cesar, te ruego, ruiseñor,
para que, bajo la lluvia que cubre de melancólica nostalgia
esta mañana de mayo,
pueda aún sentir latir el sangrante corazón...!
¡Canta, para que mi malherida, mi perdida ilusión,
en alas de tu maravillosa música, recobre el aliento de la vida...!
¡Canta...,
porque tu prodigiosa e inefable melodía embriaga misteriosamente los
sentidos
más que el dulce néctar de la ambrosia parnasiana!
Tu prodigiosa y dulce melodía
me abstrae de mi profunda pena
y me inunda el alma de inefable paz
en esta lluviosa mañana de mayo,
entre los jardines paradisíacos de Andalucía...
¡Canta, ruiseñor, canta para que no se me muera del todo el alma
cuando renace ahora la vida en primavera!

Retornando a las expresiones cervantinas cabe considerar las siguientes expresiones, todas ellas henchidas de gracia especial:

[...] llamando a su maestro, bajaron al pajar, con la guitarra bien encordada y mejor templada. [...]

Pues, ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando le oyeron tocar el *Pésame de ello*, y acabar con el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España? No quedó vieja por bailar, ni moza que no se hiciese pedazos, todo con silencio extraño, poniendo centinelas y espías que avisasen si el viejo despertaba. Cantó asimismo Loaysa coplillas

¹²⁴ Son de nuestra particular creatividad y, aunque de sencillo y hasta tosco nivel, están sinceramente inspiradas directamente en aquella mañana en que escuché con agrisado deleite, fascinado hasta el extremo pero con la concurrencia de las lágrimas, el canto consolador de aquel ruiseñor en los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla.

de la seguida¹²⁵, con que acabó de echar el sello al gusto de las escuchantes, que ahincadamente pidieron al negro les dijese quién era tan milagroso músico. [...] no sabía el pobre negro, ni lo supo jamás, hacer un cruzado.[...]

[...] haciendo la señal acostumbrada, que era tocar una trompa de París, Loaysa les habló, y les dio cuenta del término en que estaba su pretensión. [...]

—Dame albricias, hermana, que Carrizales duerme más que un muerto. [...]

En esto, la dueña tomó la guitarra, que tenía el negro, y se la puso en las manos de Loaysa, rogándole que la tocara y que cantara unas coplillas que entonces andaban muy válidas en Sevilla, que decían:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis...

Cumplióle Loaysa su deseo. Levantáronse todas y se comenzaron a hacer pedazos bailando. Sabía la dueña las coplas, y cantólas con más gusto que buena voz, y fueron éstas:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis;
que si yo no me guardo,
no me guardaréis.

Aparecen en este contexto diversas expresiones en que la música se muestra supeditada en buena medida a los intereses de la danza:

- A. la guitarra bien encordada y mejor templada.
- B. endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España.
- C. ahincadamente pidieron al negro les dijese quién era tan milagroso músico.
- D. hacer un cruzado.
- E. Dame albricias.
- F. se comenzaron a hacer pedazos bailando.
- G. Sabía la dueña las coplas y cantólas con más gusto que buena voz.

En todo caso, los comentarios y glosas inherentes a cada una de estas referencias se muestran de la siguiente manera:

A. “la guitarra bien encordada y mejor templada”. La guitarra bien encordada indica, en un principio, que se le han dispuesto cuerdas de apreciable calidad. Según el tipo de música se le aplican a la guitarra muy distintos tipos de cuerdas. En las guitarras de concierto de música clásica se le aplican las tres o cuatro primeras cuerdas de tripa o de fibra sintética mientras que la 5ª y la 6ª cuerdas son de metal entorchado. Las guitarras destinadas al ámbito del flamenco suelen ser todas (o al menos desde la 1ª a la

¹²⁵ Probablemente quepa entender aquí la palabra “seguidilla”. En todo caso, sería de difícil comprensión aceptar aquí, en este punto, la palabra “seguida”.

4^a) de metal y producen, por ello mismo, una penetrante sonoridad, directamente correspondiente al tipo de material. Templar la guitarra es directo sinónimo de afinarla. El problema de la afinación es constante en la guitarra. Mientras que las clavijas de los instrumentos de cuerda frotada (violín, violoncellos, etc.) suelen aguantar la afinación 10 ó más minutos¹²⁶, la guitarra precisa que constantemente se proceda a reafinar sus seis cuerdas. Las clavijas adhieren y fijan los terminales de las cuerdas sobre el clavijero pero su disposición enroscada va cediendo paulatinamente ante la constante presión que sobre las cuerdas ejerce la mano derecha del intérprete durante el proceso de la interpretación. Por ello mismo la reafinación constante, absolutamente reiterativa, es prácticamente necesaria, absolutamente insoslayable al término de cada una de todas aquellas piezas (generalmente breves) que el intérprete ejecuta en el concierto con la guitarra.

B. “endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España”. Confesamos sinceramente que no acabamos de entender el sentido que aquí se le confiere a esta expresión. Recién se ha explicado las peculiares características de la *zarabanda* (alabada hasta el punto de calificarla como “zarabanda lo divino”) y su señorial y distinguido tipo de expresividad, con refinado y aristocrático carácter y dispuesto para un tipo de danza parsimonioso y hasta de protocolaria y ceremonial elegancia. Por todo ello, no entendemos la expresión que aquí se le quiere conferir, como no sea el de alguna variante rápida y desenvuelta (especie de vulgar parodia) aunque entonces, en todo caso, desvirtuaría por ello mismo las características esenciales como tal distinguida danza de la *zarabanda*, según se ha explicado. La segunda parte de esta expresión, “nuevo en España”, es bastante más razonable. Se trata de indicar aquí que la *zarabanda* se estaba imponiendo entonces con amplio rango en el conjunto de danzas de la *Suite*, precisamente entre la transición de los siglos XVI-XVII, esto es, en plena época cervantina. Precisamente la *zarabanda* es la danza sobre la que se tiene mayor constancia de su fidedigno origen hispano, aunque con rápida inserción en todas aquellas cortes de la realeza y la aristocracia europea en cuyas esplendentes fiestas se

¹²⁶ La constante presión que, en el vaivén del paso del arco ejerce éste sobre las cuerdas tiene por efecto que repercute sobre las respectivas clavijas. Estas, aun estando firmemente sujetas al final del mástil y embadurnadas con la pegajosa resina en los interiores de aquellos orificios, no obstante van cediendo a aquella presión y hay que volver a reafinarlas. Por ello mismo puede observarse que los compones de la orquesta, al final de cada uno de los movimientos de una sinfonía, aprovechan aquellos minúsculos recesos para reafinar su respectivo instrumento.

danzaba al compás de aquel conjunto de danzas integradas en la *Suite* musical renacentista.

C. “ahincadamente pidieron al negro les dijese quién era tan milagroso músico”. Claramente se deduce aquí que aquel conjunto de criadas, exclusivamente abocadas a las tareas domésticas (guisar, fregar, lavar, barrer, remendar...) de aquella amplia mansión, cualquier tipo de música que oyeran, incluso de algún eventual músico callejero, se les antojaría como un radiante y especialísimo contraste respecto a su rutinario tipo de servil trabajo.

D. “hacer un cruzado”. Suponemos que esta expresión se refiere a un tipo de movimiento realizado en la acción de alguna de aquellas complicadas danzas renacentistas de la *Suite*.

E. “Dame albricias”. Ya nos hemos referido anteriormente (en *QUIJOTE*, I, xii) a este arcano tipo de expresión. En todo caso cabe indicar que también aquí viene a significar, de manera muy aproximada, aquel mismo sentido (aunque con resultado más sintético en su moderna adecuación), esto es, de equivalencia a querer decir: “¡Felicítame!”.

F. “se comenzaron a hacer pedazos bailando”. Viene a suponer esta expresión que aquel conjunto de rústicas criadas, sin conocimiento alguno de la deleitable, distinguida y elegante manera que requerían las danzas de la *Suite*, se lanzaran a bailar de manera atolondrada, desaforada y vulgar, según les salía de su mejor e instintiva voluntad pero con nula educación sobre aquellas refinadas y aristocráticas maneras acostumbradas en las cortes de la nobleza.

En todo caso cabe indicar la extrema ignorancia que, incluso en la actualidad, se muestra sobre las características técnicas de aquellas danzas de la *Suite*. En cambio, el conocimiento de esto es absolutamente necesario para establecer un criterio sobre la íntima correlación entre aquellas danzas tanto como el ritmo y el *tempo* musical que debe aplicarse en la interpretación de las mismas.

La cultura de la danza era de gran importancia en aquellas épocas renacentistas. Aquellas danzas, plenas de elegancia, de enorme variedad, de profunda complejidad y dinamismo en su amplio conjunto, requerían un paciente aprendizaje para propiciar la

obligada participación en la vida social aristocrática; de hecho implicaban, en realidad, un componente de cultura de importante rango. La evidente depravación y la asombrosa vulgaridad de la sociedad actual, muy por debajo incluso de estas comadres que aquí emplaza Cervantes..., se manifiesta de manera mucho más ridícula si se atiende a comparar el conjunto de aquellas elegantísimas danzas con las tropelías actuales; su correlato serían aquellos bellísimos cuadros renacentistas yuxtapuestos con las tropelías e irracionales baladronadas de determinados pintores del actual vanguardismo...

G. “Sabía la dueña las coplas y cantólas con más gusto que buena voz”. La expresión es, de por sí suficientemente explícita; por ello mismo queda obviado cualquier tipo de glosa que se establezca sobre ella, como no sea el de indicar que, aunque la facultad del canto, (dentro del general ámbito de la comunicación lingüística) es común a toda persona, en cambio es muy dispar el tipo de relativa calidad que sobre el mismo se manifiesta, tanto en su contenido conceptual y lírico como en su aspecto sonoro y tímbrico.

LA ILUSTRE FREGONA

Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, la hambre prompta, la hartura abundante, sin disfraz el vicio, el juego siempre, las pendencias por momentos, las muertes por puntos, las pullas a cada paso, los bailes como en bodas, las seguidillas como estampa, los romances como estribos, la poesía sin acciones. Aquí se canta, allí se reniega, acullá se riñe, acá se juega, y por todo se hurta. [...]

Y por estar ya acostumbrado a caminar a pie, tomó el camino en la mano, y sobre dos alpargates, se llegó desde Zahara hasta Valladolid, cantando *Tres ánades, madre* [...]

...entretuvieron el camino hasta Toledo; y luego, siendo la guía Carriazo, que ya otra vez había estado en aquella ciudad, bajando por la Sangre de Cristo, dieron con la posada del Sevillano;

Se describe aquí el ambiente de la taberna, recargado de tosca vulgaridad, de disoluto ambiente y, en determinados casos, hasta de zafia e inmoral depravación. En todo ello sólo la rudimentaria música aporta un pequeño grado de dignidad:

- A. los bailes como en bodas.
- B. las seguidillas como estampa.
- C. cantando “Tres ánades, madre”.
- D. la posada del Sevillano.

En todo caso, probablemente cabe considerar que la tosca música, que en esos ambientes barriobajeros se practica, es lo único que dispone un pequeño punto de exoneración; sólo ella dispone el leve atenuante, mínimamente decoroso, en un ambiente tan denso de zafiedad y de ramplona ordinariez:

A. “los bailes como en bodas”. Bien sabemos que en medio del ágape que los novios (más bien desde el estipendio de los respectivos padres de aquellos...) disponen en honor de los invitados, generalmente se inicia con un baile que inauguran los propios novios. Pero ocurre que, progresiva y paulatinamente, las sucesivas piezas son bailadas por la gente con creciente informalidad para la estética y hasta con desdoro, por efecto de la excesiva ingestión de todo tipo de bebidas; por todo ello se suele producir un ambiente indecoroso, o al menos poco elegante, en el que la compostura de unos no puede impedir el que otros familiares se muestren tal cual son, en su correspondiente y acostumbrada ramplonería...

B. “las seguidillas como estampa”. La propia expresión figurada, “como estampa” viene a ser un inmejorable símil en que se expresa, de manera directa y plástica, una imagen muy consabida. Como consecuencia de que algún asunto, al producirse de manera reiterada, se nos muestra como un hecho concreto, a modo de un arquetipo fijo en la mente.

C. “cantando “Tres ánades, madre”. Desconocemos la parte musical correspondiente al texto poético que aquí se enuncia. En todo caso, sí se puede correlacionar esta expresión, que se muestra como *incipit* de esta composición, con aquella otra de la correspondiente canción popular por la que se indica:

“Tres hojitas, madre, tiene el arbole.
Dos son en las ramas y una está en el pie.
Inés, Inés, Inesita, Inés”.

D. “la Posada del Sevillano”. Cabe comentar aquí la zarzuela de *El huésped del sevillano*.

Juan Ignacio Luca de Tena y García Torres junto con Enrique Reoyo y Herrera se hicieron amplio eco de esta expresión cervantina de *La ilustre fregona*. Desde este

motivo cervantino elaboraron el libreto para la zarzuela¹²⁷ en dos actos sobre cuyo texto literario el compositor Jacinto Guerrero creó una bellísima partitura.

En esta zarzuela aparecen diversos números de extraordinaria belleza y pleno acierto. Entre ellos cabe considerar el llamado ‘*Canto de la espada*’ (“*Fiel espada triunfadora*”), entonado por el protagonista, José Luis. Se trata de una canción de marcado carácter heráldico y retador, muy al estilo quijotesco; por ello mismo está trazada con un estilo rítmico muy marcial e intrépido. El protagonismo varonil es aquí absolutamente constante, siempre bajo la égida quijotesca en que el héroe enamorado asume toda la acción mientras que la presencia de la dama se sobreentiende pero desde la elisión, desde el recato y la absoluta discreción... Por ello mismo, en su constante protagonismo, José Luis pasa del canto intrépido a una melodía de exquisita dulzura y honda emotividad con la romanza “*Mujer de los ojos negros*” (acompañada al principio sólo con una flauta y una arpa, muy al estilo renacentista...).

En este contexto, dentro del mesón, aparece un caballero discretamente sentado en un rincón del salón-comedor: es Miguel de Cervantes quien, atento a todos estos lances, va tomando precisas notas para, desde estos apuntes en fragmentos, poder escribir posteriormente su novela sobre *La ilustre fregona*.

Y, habiendo dormido, a su parecer, poco más de una hora, los despertó el son de muchas chirimías que en la calle sonaban. [...]

—Mancebos, si queréis oír una brava música, levantaos y asomaos a una reja que sale a la calle, [...]

[...] mas, porque oyeron el son de una arpa, creyeron ser verdad la música; y así en camisa, como se hallaron, se fueron a la sala, donde ya estaban otros tres o cuatro huéspedes puestos a las rejas; hallaron lugar, y de allí a poco, al son de la arpa y de una vihuela, con maravillosa voz, oyeron cantar este soneto, que no se le pasó de la memoria a Avendaño:

Raro, humilde sujeto, que levantas
a tan excelsa cumbre la belleza,
que en ella se excedió naturaleza
a sí misma, y al cielo la adelantas.

Aparecen aquí conceptos muy dispares respecto al tipo de música que, en muy cercano espacio y muy escaso lapso de tiempo, suenan allí mismo:

A. los despertó el son de muchas chirimías.

B. oír una brava música.

¹²⁷ Se estrenó en Madrid el 3 de diciembre de 1926, con gran éxito. Se trata de una obra de pleno ambiente y carácter cervantino cuya acción se desarrolla en Toledo, en los inicios del siglo XVII; en ella se recoge parte de las fantásticas leyendas, la densa ambientación y el clima misterioso de las calles y el trepidante bullicio de las posadas en la noche toledana...

C. al son de la arpa y de una vihuela, con maravillosa voz oyeron cantar este soneto.

Efectivamente, aunque muy próximas en el espacio y en el tiempo, las expresiones musicales son aquí completamente contrastantes:

A. “los despertó el son de muchas chirimías”. La sonoridad de las chirimías es de una marcada estridencia. Sobre esto cabe añadir que en la quietud de la noche el sonido adquiere una mayor notoriedad. En la densidad de la noche desaparece toda aquella enorme cantidad de ruidos de todo tipo que, especialmente en el centro de las ciudades y pueblos, llegan a presentar durante determinados momentos del día un ambiente ensordecedor. En todo caso, a mayor intensidad de ruido y más desbocado jolgorio, tanto mayor es, en sentido opuesto, la valoración del enorme silencio¹²⁸ que se produce tras todo eso...

Cervantes se refiere reiteradamente en su obra al valor del silencio en diversos aspectos. Aquí no aparece citada de manera explícita y directa; en cambio, de manera indirecta sí que se nos muestra en todo su valor, especialmente en la noche y como base de contraste entre dos tipos de música tan distintos como se dan en medio del silencio de la noche: una es marcadamente estridente; en cambio, la otra es de especial encanto, tanto por el tipo de voz como por su deleitable y fino acompañamiento instrumental.

B. “oír una brava música”. De nuevo aparece aquí una clara connotación sobre los diversos caracteres que se pueden manifestar desde los muy diversos tipos de música. Es admirable cómo Cervantes advierte el componente del carácter implícito en la música puramente instrumental de las chirimías. El compositor atiende básicamente al tipo de música y, de manera implícita, se manifiesta en ella misma el tipo de carácter que ésta posee en su propia substancia; no obstante, para remarcar mayormente el tipo de carácter, se tiene muy en cuenta el tipo de instrumento al que se destina la

¹²⁸ Particularmente puedo citar la reiterada experiencia de aquel maravilloso silencio que se aprecia y disfruta en los amaneceres de la Navidad y del primer día del Año Nuevo. Efectivamente, tras los correspondientes jolgorios de las respectivas veladas de la Nochebuena y, sobre todo, la del Fin de Año, la gente se va a dormir aturdida después de tanto jaleo de todo tipo (y en muchos casos, tras la excesiva ingestión de bebidas alcohólicas...). Por ello mismo, las personas que mantienen un tipo de vida sobria, y que incluso en esos días se levantan bastante pronto, notan, “oyen” y hasta “palpan” de manera intensa y gratificante el general y denso silencio en la madrugada...

composición en cada caso. De todos modos, ya se ha comentado reiteradamente el concepto de los caracteres muy diversos en los contextos anteriores: en *Quijote*, I-xiv, *Quijote*-I-xvii, *Quijote*-II-xxiv, y también en *La Gitanilla*, etc.

Generalmente tras un adecuado análisis se manifiesta de manera diferenciada el tipo de carácter que informa la obra siempre que ésta se haya constituido desde la base argumental mediante unos componentes lógicos, coherentes y equilibrados. Sin duda alguna el propio contenido de la obra manifiesta de manera objetiva e inequívoca el carácter que, en todo caso, sólo ofrece un matiz diferencial en función de la peculiar subjetividad de cada persona. Pero, en todo caso, esta subjetividad sólo atañe a unos niveles secundarios ya que, en los aspectos substanciales se produce sin duda ese tipo de asentimiento convergente sobre un espécimen concreto de carácter, y nunca sobre su opuesto.

A este fenómeno de representación objetiva se le puede asignar el término de carácter implícito; no obstante, para remarcar el aspecto, de sí, objetivo y hasta incluso denotativo del carácter, se suele recurrir a la indicación explícita para afianzar un sentimiento, al menos de manera connotativa, puesto que tiene que recurrirse en estos casos a la expresión literaria que siempre implica una traslación metafórica del concepto.

Existe una enorme cantidad de términos léxicos con los que se suele remarcar lo que ya es del dominio implícito. Generalmente se suelen usar términos léxicos del italiano por cuanto que el ideal expresivo de la música en toda su plenitud se manifiesta desde el resurgimiento de la ópera italiana, de ahí que se mantenga esa costumbre que, por otra parte alcanza un consenso internacional.

De entre esa enorme cantidad de términos léxicos que se refieren al carácter conviene indicar los de:

AFFETTUOSO	GIOCOSO
AMABILE	GRAZIOSO
APPASSIONATO	LUGUBRE
CALMATO	MAESTOSO
DECISO	MALINCONICO
DELICATO	MARCIALE
DOLCE	MESTO
DOLOROSO	PATETICO
ENÉRGICO	SCHERZANDO
FURIOSO	SEMPLICE

Mediante el empleo de muy diversos epítetos que se pueden todavía adjuntar a este tipo de adjetivos inherentes al carácter, aún cabe añadir mayor grado de precisión léxica para determinar con mayor aproximación el tipo de carácter. Por ejemplo, *marcial energico, mesto nostalgico, amabile candoroso, furioso bravo, etc.*

C. “al son de la arpa y de una vihuela, con maravillosa voz oyeron cantar este soneto”. Reiteradamente aparece en la obra cervantina la referencia a la admirable belleza de distintos tipos de voces. Aunque desde la absoluta utopía, no obstante, sería enormemente interesante poder constatar la calidad natural de aquel tipo de voces que Cervantes conocería de manera directa en su tiempo y en muy diversas circunstancias... Sobre esto cabe indicar que las modernas técnicas de las clases de canto (obtenido sobre la herencia constante y el cúmulo de las experiencias e precedentes investigaciones científicas, académicas) pueden mejorar hasta extremos verdaderamente sorprendentes los diversos tipos de posibilidades técnico-estéticas de las voces. Pero, desde luego, esas posibilidades de educación, consolidación y de mejoría sólo son posibles desde la base de unas condiciones naturales, innatas. En la voz podría también establecerse, de manera analógica, aquella acreditada expresión (anteriormente citada) por la que se indica la famosa locución¹²⁹:

*Quod natura non dat,
Salamanca non prestat*

De la misma manera cabe indicar que se dan aquí unos aspectos directamente contrapuestos, del siguiente modo:

- ❖ Por una parte, el tipo de personas que se empeñan en progresar en las clases de canto¹³⁰ sin atenerse a reconocer que la naturaleza no les ha dotado convenientemente de las necesarias condiciones fonéticas.

¹²⁹ A ella nos hemos referido ya anteriormente, en *Galatea IV*, aunque allí se ha empleado esta expresión con pleno sentido inherente a la capacidad intelectual o, de manera análoga, lo que en psicología se conoce como coeficiente intelectual.

¹³⁰ En todo caso, esto es únicamente comprensible y aceptable para aquel tipo de persona que, intensamente comprometida en su formación como compositor, director de orquesta o director de coro, pretende recabar conocimientos prácticos inherentes a la especialidad, directamente desde la clase de canto, desde una extensión interdisciplinar. Ello suele producirse en aquel caso en que se rebasa, de manera idealizada, aquellas competencias específicas de compositor y de director para lograr un conocimiento práctico y profundo de la operatividad técnico-artística del canto. De esta manera se puede comprender mejor el complejo mundo de la lírica. Este tipo de formación colateral permite al compositor

- ❖ Otras personas poseen, en cambio, de manera absolutamente natural e innata, unas admirables condiciones fonéticas para la acción del canto. En cambio, en muchos de estos casos ni siquiera se han apercibido de ello en lo más mínimo; en todo caso, nadie les ha indicado este admirable hecho y, más aún, aunque en algunos casos se les indique su don natural y se les insista en ello, manifiestan generalmente en muchos casos una abierta desconsideración y nulo interés no ya sólo por cantar sino incluso también por apreciar y valorar este arte en otras personas... ¡Así de contradictorias son muchas cosas en esta vida...!

— ¡Qué tan simple sea este hijo del corregidor que se ande dando músicas a una fregona! [...]

Con esto que oyó, Avendaño tornó a revivir y a cobrar aliento para poder escuchar otras muchas cosas, que al son de diversos instrumentos los músicos cantaron, todas encaminadas a Constanza, la cual, como dijo el huésped, se estaba durmiendo sin ningún cuidado.

Por venir el día se fueron los músicos, despidiéndose con las chirimías [...]

Aquella noche hubo un baile a la puerta de la posada, de muchos mozos de mulas que en ella y en las convecinas había. El que tocó la guitarra fue el Asturiano; las bailadoras, amén de las dos gallegas y de la Argüello, fueron otras tres mozas de otra posada. [...]

Pidiéronle las mozas, y con más ahínco la Argüello, que cantase algún romance; él dijo que, como ellas le bailasen al modo como se canta y baila en las comedias, que le cantarían, y que, para que no lo errasen, que hiciesen todo aquello que él dijese cantando, y no otra cosa. [...]

[...] en el cual tiempo pensó lo que diría, y como era de presto, fácil y lindo ingenio, con una felicísima corriente, de improviso comenzó a cantar de esta manera:

Salga la hermosa Argüello,
moza una vez y no más,
y, haciendo una reverencia,
dé dos pasos atrás.

Aparecen aquí diversas vertientes sobre las manifestaciones musicales aunque, generalmente, en torno a la interacción de música-danza:

- A. tan simple sea [...] que se ande dando músicas a una fregona.
- B. otras muchas cosas que, al son de diversos instrumentos los músicos cantaron.
- C. Aquella noche hubo un baile a la puerta de la posada.
- D. cantase algún romance.
- E. al modo como se canta y baila en las comedias.
- F. de improviso comenzó a cantar.

un conocimiento detallado de la operatividad práctica de las voces y, al director, además de esto, la posibilidad de establecer y contrastar criterios autorizados con los cantantes durante los ensayos.

Se muestran en este contexto diversas expresiones en las que se entrecruzan aspectos de índole distinta, especialmente del orden estético, sociológico y psicológico:

A. “tan simple sea [...] que se ande dando músicas a una fregona”. En esta expresión conviene deslindar tres conceptos:

- ◆ El primero de ellos se atañe a una consideración despectiva que se tiene respecto a este joven que se ha enamorado de una sirvienta del mesón. Se entrecruzan aquí sutiles aspectos del orden psicológico por cuanto que se duda del nivel intelectual de este joven y se le considera “simple”, esto es, muy escaso de entendederas y de lucidez mental...
- ◆ El segundo concepto se refiere al hecho por el que los jóvenes enamorados tienden a brindar, en esos estados de idílico arrobamiento, serenatas que interpretan ellos mismos o, en su caso, las encargan a músicos profesionales o, cuanto menos, de supuesta pericia.
- ◆ El ámbito sociológico es, también aquí, de hondo calado aunque con predominio del componente psicológico. En el orden psicológico cabe considerar que el amor no entiende de barreras de ningún tipo. Más aún, en el enamoramiento predomina el instinto sobre la razón y, a su vez, sobre el instinto impera de manera tiránica el atractivo físico, muy por encima de cualquier otro componente. En el orden sociológico se muestra aquí la sanción, que podríamos denominar como socio-psicológica por parte de quienes no atienden al hecho de que, efectivamente, el instinto (y, con él, la atracción natural físico-amorosa, cuando es de notable e intensa fuerza), no repara en las diferencias que la gente suele establecer dentro de la escala social entre las personas que, en su rutinaria indolencia y apatía, no sienten la punzada del amor en el corazón...

B. “otras muchas cosas que, al son de diversos instrumentos los músicos cantaron”. Desde esta expresión cabe deducir que el grupo de músicos al que aquí se hace referencia eran muy capaces de interpretar diversos números de piezas dentro de cuyo elenco cabe pensar que existieran varias de un contrastante carácter.

C. Aquella noche hubo un baile a la puerta de la posada. Las posadas y los mesones eran lugares de notable confluencia. Por ello mismo, al socaire de diversas

festividades o bien de manera espontánea, se montaban bailes en los que, obviamente, era imprescindible que fueran amenizados por un conjunto de músicos. De hecho, la juventud está siempre dispuesta a la diversión, especialmente si ésta se manifiesta desde el agradable y atractivo complemento de la música. Al propio tiempo, se propicia con todo ello la relación afectiva y amorosa entre los jóvenes.

D. “cantase algún romance”. Desde el claro e indicativo semantema (“*roman*”) se ha establecido una amplia y compleja derivación de conceptos: románico, romancero, romance, romanticismo...Este semantema es claramente alusivo, en un principio, a un marcado aspecto de arcaísmo y, de manera bastante ambigua y abstracta, al mundo clásico romano. Pero en este caso, el subsiguiente lexema aclara y establece la referencia que atañe a un tipo de composición poético-musical de carácter lírico, amoroso. Por todo ello cabe considerar que el mayor peso léxico de la palabra *romance* se refiere a un tipo de composición poética con versos octosílabos, por tanto, de arte menor, generalmente de carácter épico, de muy amplia difusión en la época de la Baja Edad Media, esto es, durante los siglos XIV-XV. Sobre este tipo de romances se solía adjuntar la correspondiente música y, cuanto menos, se declamaban con voz altisonante en las plazas de las ciudades y burgos, villas y aldeas de la época tardo-medieval.

Posteriormente se adoptó para aquellos formas menores del teatro lírico (entre ellas la zarzuela española) la palabra “romanza” como término equivalente y prácticamente analógico al de “aria” en la ópera.

Precisamente la palabra romanza (especie de derivación léxico-semántica desde el romance) transmuta notablemente aquel concepto épico de la época medieval por la referencia a asuntos amorosos que no abocan necesariamente a la tragedia sino que meramente atañen al conflicto dramático que, en todo caso, (tras las penalidades típicas en que aflora la correlación de amor-dolor, de fáctica realidad en la vida real cuanto de notable atractivo para los intereses puramente teatrales) se resuelve siempre felizmente para los amantes.

Las romanzas de las zarzuelas vienen, pues, a representar aquellas partes destinadas a los solistas en las que éstos, mediante la expresión de unas formas de escasa extensión, manifiestan el conflicto amoroso que, según indicamos, nunca aboca al fatal desenlace. Ese tipo de carácter, entre la evocación, la tristeza, la nostalgia o también la melancolía, (siempre en los cauces del drama, jamás en los de la tragedia) se reflejan por ello mismo, de manera analógica y similar en su patética expresividad, en el

campo asemántico del ámbito instrumental, tanto en los instrumentos de música de cámara como en la propia orquesta clásica o sinfónica. Por ello mismo, F. B. Mendelssohn confiere el título de “*Lieder ohne Worte*” (“*Canciones sin palabras*”) a un deleitable conjunto de 48 piezas pianísticas cuyo título se ha traducido también, con especial acierto, como “*Romanzas sin palabras*”. En la orquesta también aparece alguno de estos casos; precisamente en el *Concierto para Violoncello y Orquesta* de Stamitz se acopia la palabra “Romance” para definir el carácter lírico, apacible y evocador del segundo movimiento.

E. “al modo como se canta y baila en las comedias”. Con esta referencia se pretende indicar cierto tipo de ordenación y de concertación en el tipo de danza que se está ejecutando. Ello supone e implica una dirección y control del grupo, con índole coercitiva, desde alguna persona con rango de director coreográfico. Efectivamente, la subsiguiente expresión por la que se muestra que una persona indica “que hiciesen todo aquello que él dijese cantando, y no otra cosa”, claramente denota y confirma que este personaje dirige y controla un grupo que realiza un determinado tipo de compleja acción musical en el que se danza ordenadamente.

F. “de improviso comenzó a cantar”. En contraste al orden en que actúa el grupo, desde el control coercitivo de su director, aquí aparece también la referencia a una acción espontánea de una persona con aptitudes para el canto. Lo que aquí resalta es la expresión “de improviso”. Sobre ella no queda bien determinada si se refiere en todo caso:

- A esta persona que se dispone a cantar sin previo aviso, sin que nadie lo sospeche ni se lo haya encomendado.
- La expresión “de improviso” puede también hacer referencia, aunque de manera más improbable, a que esta persona improvisa un tipo de canto en función de las circunstancias que advierte allí y que tiene directo sentido respecto a aquel conjunto festivo. En todo caso, el mayor peso de la improvisación atañería al texto poético puesto que la música cabe pensar que se circunscribiría sobre esquemas de determinados moldes estructurales preexistentes. En el supuesto de que esto fuera así, sería este hecho muy análogo a aquel tipo de improvisación que se muestra en el conjunto de las *albades* valencianas; en ellas es el trovero

quien improvisa directamente lo que a continuación, de manera absolutamente inminente, canta el trovador o cantor.

—Hermano músico, mire lo que canta, y no moteje a naide¹³¹ de mal vestido, porque aquí no hay nadie con trapos, y cada uno se viste como Dios le ayuda. [...]

—Si eso es —replicó el mozo—, no hay para qué nos metan en dibujos: toquen sus zarabandas, chaconas y folías al uso, y escudillen como quisieren, que aquí hay presonas¹³² que les sabrán llenar las medidas hasta el gollete.

El Asturiano, sin replicar palabra, prosiguió su canto diciendo:

Entren, pues, todas las ninfas
y los ninfos que han de entrar,
que el baile de la chacona
es más ancho que la mar. [...]
Bulle la risa en el pecho
de quien baila y de quien toca,
del que mira y del que escucha
baile y música sonora.

En este contexto anterior cabe destacar particularmente las siguientes expresiones:

- A. Hermano músico, mire lo que canta.
- B. toquen sus zarabandas, chaconas y folías al uso, y escudillen como quisieren.
- C. el baile de la chacona es más ancho que la mar.
- D. Bulle la risa en el pecho de quien baila y de quien toca, del que mira y del que escucha baile y música sonora.

Aparecen aquí indicaciones de muy distinto orden caracterológico: desde la educada aunque severa admonición, la referencia a diversos tipos de piezas musicales y las expresiones sobre distintos efectos emotivos:

¹³¹ Para el caso, respecto a esta metátesis de “nadie” en vez de “nadie” cabe recordar a un personaje serio y cabal (policía municipal en mi pueblo de Nules) aunque muy pintoresco por su manera de hablar. Este buen hombre, llamado Luciano, era gallego de procedencia. Jamás se decidió a adoptar el habla vernácula del lugar, (esto es, aquel tipo de lengua catalana-valenciana que en mi comarca está atiborrada de castellanismos). El caso es que tampoco hablaba un claro castellano... Su lengua, pues, aunque desde el básico castellano, interpolaba muchas palabras vernáculas del valenciano (incluso palabras mitad castellanas y mitad valencianas, como “chiquetas” o “faremos”) con algunas inserciones del habla de su Galicia natal. Por todo ello se producían frases tan pintorescas y singulares como las siguientes:

¡Ay, chiquetas, no somos naide ni denguno! (¡Ay, chicas, no somos nadie ni alguien!)

¿Sabeu qué vos dic? ¡Que a este pas lo faremos todo malbé! (¿Sabéis qué os digo? ¡A este paso lo estropearemos todo!).

¹³² Lo mismo ocurre aquí con la palabra “presonas”.

A. “Hermano músico, mire lo que canta”. Entre la eufémica y educada apelación de “hermano músico” se enmarca también la clara y severa admonición a fin de que las expresiones poético-musicales de los correspondientes intérpretes no ofendan a nadie.

B. “toquen sus zarabandas, chaconas y folías al uso, y escudillen como quisieren”. En este abigarrado ambiente, se mezclan, alternan y suceden todo un florilegio de danzas contrastantes. Este es, precisamente, el vivísimo retrato literario de lo que era el germen de la *Suite* en un principio: un conjunto de danzas que, desde el canto acompañado por toscos instrumentos aldeanos, amenizaban las reuniones populares en los mesones o las fiestas en la plaza del pueblo.

C. “el baile de la chacona es más ancho que la mar”. Cabe considerar aquí, probablemente, dos tipos de acepciones sobre esa misma expresión de “anchura”:

- En principio puede referirse a la pertenencia de la Chacona a aquel tipo de composiciones musicales basadas especialmente en la variación. Precisamente el número de variaciones sobre un mismo “*basso ostinato*”, produce como efecto esa “anchura” en la forma.
- También puede referirse el término de “anchura” al *tempo* majestuoso, elegante, lento y solemne (por tanto, amplio y ampuloso en su representación estética) que se adopta en este tipo de danza, siempre generalmente establecida sobre el compás de 3/4.

D. “Bulle la risa en el pecho de quien baila y de quien toca, del que mira y del que escucha baile y música sonora”. Con estas expresiones se manifiesta claramente el verdadero sentido que estas danzas tenían en un principio en el ámbito popular: meramente el de la diversión desenfadada, alegre y desenvuelta. Por ello mismo conservaron gran parte de estas danzas ese carácter alegre y festivo, (especialmente aquellas de *tempo* vigoroso, rápido y resuelto) incluso después de que, convenientemente depuradas y densamente enriquecidas por el tratamiento contrapuntístico heterofónico, pasaran a ser un conjunto de danzas señoriales y elegantes. Por tanto, en su sucesivo desarrollo cualitativo (aunque sin perder su aptitud para la danza distinguida y palaciega) eran ya más aptas para la deleitable y atenta audición en el concierto de aquellos salones aristocráticos del siglo XVIII.

Apenas se habían retirado, cuando llegó a los oídos de todos los que en el barrio despiertos estaban una voz de un hombre que, sentado sobre una piedra, frontero de la posada del Sevillano, cantaba con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos y les obligó a que le escuchasen hasta el fin. Pero el que más atento estuvo fue Tomás Pedro, como aquel a quien más le tocaba, no sólo el oír la música, sino entender la letra, que para él no fue oír canciones, sino cartas de excomunión que le acongojaban el alma; porque lo que el músico cantó fue este romance:

¿Dónde estás, que no pareces,
esfera de la hermosura,
belleza a la vida humana
de divina compostura? [...]

A todos los que escuchando habían la voz del apedreado, les pareció bien; pero a quien mejor, fue a Tomás Pedro, que admiró la voz y el romance; más quisiera él que de otra que Constanza naciera la ocasión de tantas músicas, [...]

—Sea como vos quisiéredes —respondió el huésped—. Estad atenta, que las coplas son éstas:

¿Quién de amor venturas halla?
El que calla.
¿Quién triunfa de su aspereza?
La firmeza.
¿Quién da alcance a su alegría?
La porfía. [...]

[...] ¿dónde está una muchacha que dicen que sirve en esta casa, tan hermosa que por toda la ciudad la llaman *la ilustre fregona*; 36y aun me ha llegado a decir que mi hijo don Periquito es su enamorado, y que no hay noche que no le dé músicas? [...]

Resta ahora, señor corregidor, decir a vuesa merced, si es posible que yo sepa decirlas, las bondades y las virtudes de Costancica. Ella, lo primero y principal, es devotísima de Nuestra Señora; confiesa y comulga cada mes; sabe escribir y leer; no hay mayor ramera en Toledo; canta a la almohadilla como unos ángeles; [...]

Se vierte aquí una densa diversidad de variados conceptos que se analizan seguidamente:

- A. cantaba con tan maravillosa y suave armonía.
- B. les obligó a que le escuchasen hasta el fin.
- C. le tocaba no sólo oír la música, sino entender la letra.
- D. [de] Constanza naciera la ocasión de tantas músicas.
- E. Las coplas son éstas.
- F. canta a la almohada como unos ángeles.

Cabe considerar una diversa gama de conceptos en estas expresiones que atañen a muy diversos aspectos:

A. “cantaba con tan maravillosa y suave armonía”. Esta lacónica expresión contiene, no obstante su marcada concisión, una densa y variada significación. Las

expresiones de “maravillosa y suave” se refieren, obviamente, a un tipo de canción de deleitable contenido poético-musical que se manifiesta mediante una expresividad apacible.

En cuanto a la palabra “armonía” en realidad desconocemos, al menos con garantía de verosimilitud, la manera en que en la Grecia clásica se trataba la armonía de los diversos sonidos simultáneos. Con el contrapunto organal de aquella rústica polifonía homofónica de los principios del siglo XI se comenzó a tener conciencia de la armonía. Gioseffo Zarlino (1517-1590) estableció y sistematizó someramente los conceptos teóricos sobre la armonía en sus *Institutioni harmoniche*. Posteriormente fueron apareciendo diversos tratados sobre la ciencia armónica, cada vez con mayor rigor de método y de sistematización en sus contenidos. Aquí cabe entender esta palabra en su más primario y escueto sentido conceptual, sencillamente desde el de una sonoridad agradable aunque, desde el concepto primario helénico, en un sentido lineal y melódico, esto es, en el agradable trazo diacrónico horizontal del diseño deleitable y “armónico” del canto.

B. “les obligó a que le escuchasen hasta el fin”. La expresión “les obligó”, en tanto que muestra un aspecto coercitivo, es una constricción de un tipo de expresión que, probablemente, hubiera sido más apropiada para otro caso. Posiblemente, en vez de la expresión “los dejó suspensos y les obligó a que le escuchasen hasta el fin” hubiera sido aquí más acorde y adecuada la siguiente indicación: “los dejó suspensos y les cameló (les motivó) a que le escuchasen hasta el fin”.

C. “le tocaba no sólo oír la música, sino entender la letra”. Intentar establecer la adecuada valoración y, con ello, el equilibrio y la paridad de importancia entre poesía y música es el eterno reto de los cantantes y de los componentes del coro. En demasiadas ocasiones se cae en el craso error de pensar que el texto poético es meramente un pretexto, una condición indispensable para establecer sobre él la línea melódica; y se es tanto más propenso a este error en aquellos casos en que la música alcanza una rutilante belleza. No debiera ser así porque, en todo caso, en la simbiosis entre poesía-música, la melodía ha sido inspirada generalmente desde el previo diseño literario y, por ello mismo, no es sino el realce sonoro del concepto que se transforma primero en idea, después en poesía y ésta, finalmente, se viste con las bellísimas galas de la música. Si la expresión hermenéutica del concepto es sincera y afortunada en su bella manifestación

de idea poética, por ello mismo es capaz de suscitar la subsiguiente inspiración del compositor que, íntimamente imbuido del sentido del texto, dispone el crecimiento cualitativo de la poesía, como el de aquella niña que, en escaso tiempo, pasa a convertirse en una bellísima, exuberante y radiante doncella.

D. “[de] Constanza naciera la ocasión de tantas músicas”. La mujer, en tanto que es el ideal y la obsesión natural del hombre por adicionar para sí aquella parte que completa su humanidad desde la íntima fusión en la intimidad, por ello mismo es motivo de general inspiración en todos los ámbitos de las manifestaciones artísticas. Naturalmente también en la música es la mujer la referencia de las más bellas páginas, especialmente en aquellas en que se funden simbióticamente la poesía con la música.

E. “Las coplas son éstas”. Aparecen aquí las referencias al silencio, la firmeza y la porfía como condiciones necesarias para poder alcanzar la anhelada meta del amor. El silencio es cualidad directamente inherente a la discreción; ésta es, en todos los ámbitos, de especial importancia, pero mucho más en tanto que referida al amor. Ya hemos indicado que la discreción es una cualidad enormemente valorada por Cervantes; por ello mismo indicábamos anteriormente¹³³, que “los amantes deben comunicarse mutuamente su amor con diligencia, claridad y discreción” evitando la maliciosa intromisión de la gente, ya que ésta suele embestir con vileza y rabia los más nobles sentimientos, especialmente porque ni los entiende ni los ha experimentado. Y tanto mayor es su odio cuanto son aquéllos de mayor nobleza y más limpia e inocente hermosura.

F. “canta a la almohada como unos ángeles”. Toda una serie de virtudes religiosas y morales, significadas destrezas y un alto grado de capacidad y de hacendosa actividad son coronadas aquí con la bella cualidad del canto.

Cervantes depura aquí con exquisita elegancia el concepto de la discreción con la expresión “cantar a la almohada”. Con ello quiere significar la absoluta reserva de unos sentimientos amorosos que la virtuosa doncella sólo deja escapar con un canto suave meramente susurrado, como un denso suspiro..., como las gotas que rebasan y desbordan generosamente la copa de los ilusionados anhelos amorosos... En todo caso,

¹³³ En *Galatea II*.

“cantar a la almohada” viene a significar la expresión cantada, en la sosegada intimidad, de unos sentimientos que desbordan el silencio en el corazón pero que no se prodigan airadamente a los cuatro vientos para el general conocimiento y las subsiguientes habladurías de la gente... El verdadero y auténtico amor, en su densa y amplia magnitud, se basta a sí mismo en su gozosa e íntima consideración. En todo caso, únicamente cuando este amor es del conocimiento general, no se priva ni recata el amante en proclamarlo, tanto si ha sido felizmente correspondido como cuando, en el caso contrario, ha sido amargamente deleznado.

LAS DOS DONCELLAS

Es de saber que en el tiempo que Marco Antonio estuvo en el lecho hizo voto, si Dios le sanase, de ir en romería a pie a Santiago de Galicia, [...]

[...] en tres días llegaron a Monserrat; y, estando allí otros tantos, haciendo lo que a buenos y católicos cristianos debían, con el mismo espacio volvieron a su camino, y sin sucederles revés ni desmán¹³⁴ alguno llegaron a Santiago.

En principio cabe oponer cierta objeción a la palabra “Monserrate”. Es cierto que siempre resulta difícil la adaptación morfológica de determinadas palabras de un idioma a otro; incluso para determinadas palabras de idiomas de regiones vecinas, como es aquí el caso. Bien en un sentido o en el otro aparecen casos en que, aun admitiendo la consabida dificultad para la correspondiente adaptación, no obstante, se denota que en muchos casos cabía una mejor solución o, de cualquier manera, recurrir a la directa asimilación¹³⁵, esto es, Montserrat.

¹³⁴ Son muchos los peligros que en la Edad Media (e incluso también en la modernidad del siglo XXI) pueden interferir y malograr el peregrinar de aquella buena y proba gente que emprende el Camino de Santiago pretendiendo arribar felizmente a Compostela. Lesiones, enfermedades, salteadores, perros asalvajados y todo un amplio elenco de problemas pueden truncar tan beatífico empeño. En evitación de todo ello (o, al menos, para paliar en lo posible sus perniciosos efectos), se fueron redactando y perfeccionando el conjunto de Normas del Peregrino sin cuyo conocimiento no es aconsejable emprender tan ardua aunque laudable empresa cultural-espiritual.

¹³⁵ Más problemático es el caso de la adaptación de palabras como Rusiñol (deformación castellanizada de la bella palabra catalana *rossinyol*), o el de otros como, por ejemplo, Peñarrocha (en vez de Penyarroja).

De hecho, existe una enorme cantidad de apellidos que han experimentado esta drástica transformación léxica. Se trata de un lamentable fenómeno que posiblemente derive de la propia época de Felipe V y el Decreto de Nueva Planta que atentaba también, torpe y desdichadamente, contra la propia cultura autóctona y, en ella, especialmente al idioma. Por ello mismo, apellidos como el de *Terradelles* se transformó en *Tarradellas*, *Jaume* por *Chaume*, *Pujades* por *Puchades*, *Mitjavila* por *Michavila*, etc. Incluso el nombre de Mallorca está malformado (en realidad es *Majorca*, Major-ca, Mayor-lugar y, por ello, en castellano debería ser, en todo caso Mayorca, y en catalán Majorca) mientras que en francés (*Majorque*) se mantiene con absoluta corrección la equivalencia morfológica.

No aparecen en esta novela referencias explícitas a la música, no obstante, no se pueden soslayar de ninguna manera las concretas referencias a Santiago de Compostela y al monasterio de Montserrat que aquí se muestran en cuanto que aparecen esas indicaciones. En todo caso, ambos centros religiosos, en sus diversas etapas, han sido de fundamental importancia para el desarrollo cultural y, con ello mismo, también de la música no ya sólo española sino de pleno ámbito europeo.

Ya no hemos referido anteriormente, de manera amplia en *Quijote*, II, liv. a los diversos aspectos inherentes a Santiago de Compostela.

El monasterio de Montserrat, con su emblemática escolanía (unida también al coro de voces graves) ha sido desde la alta Edad Media un formidable y firme bastión para el desarrollo de la música occidental. De hecho, el *Llibre Vermell*, conservado en este Monasterio de Montserrat, contiene abundantes muestras musicales de la época en que se potenciaba el drama sacro-litúrgico.

En este contexto, desde la respetuosa consideración religiosa que aquí muestra Cervantes, tampoco podemos obviar una reverente referencia al himno de la Virgen de Montserrat, conocido como *Virolay*¹³⁶. Este *Virolay* está compuesto sobre los versos de Jacinto Verdaguer y mediante ellos se cumplimentó musicalmente el precioso himno a la Virgen de Montserrat:

Rosa d'abril. Morena de la serra,
de Montserrat estel:
il.lumineu la catalana terra,
guieu-nos cap la Cel.

Éste es el estribillo que prácticamente evoca la estructura de la lira. Se reitera, siempre idéntico (cantado por el pueblo) tras cada una de las 8 coplas (asumidas por la escolanía o por algún solista) de que consta el himno completo y del que transcribimos la primera y la última de ellas:

Amb serres d'or els angelets serraren
eixos turons per fer-vos un palau:
¡Reina del cel que el serafins baixaren,
deu-nos abric dins vostre mantell blau!

¹³⁶ Adaptación catalana del vocablo francés *virélay*, especie de canción medieval de Provenza.

Los bellísimos y entrañables versos del estribillo cabe traducirlos de esta sencilla y directa manera:

Rosa de abril. Morena de la sierra,
de Montserrat estrella:
iluminad la catalana tierra,
guiadnos hacia el Cielo.

Amb vostre nom comença nostra història
i és Montserrat el nostre Sinaí:
sien per tots l'escala de la glòria
eixos penyals coberts de romaní.

LA SEÑORA CORNELIA

Tendría don Antonio hasta veinte y cuatro años, y don Juan no pasaba de veinte y seis. Y adornaban esta buena edad con ser muy gentileshombres, músicos, poetas, diestros y valientes: partes que los hacían amables y bien queridos de cuantos los comunicaban.

Más que la capacidad denodada para el trabajo o el estudio, buscando Cervantes, incidir sobre los intereses puramente del ámbito literario, realza la habilidad y pericia en la danza (con la indicación de gentiles-hombres) y otros aspectos culturales. No era fácil, en absoluto, aprender correctamente los diversos pasos de danza que implicaba, de manera diferenciada, cada una de las piezas de la *Suite*. Se trataba de un signo de distinguida cultura el hecho de poder danzar correctamente, con el problema añadido de que estas danzas se efectuaban con un amplio grupo de personas entre las cuales se debía establecer una coordinada, exacta y homogénea justeza, precisamente en correspondencia de todos aquellos complicados pasos.

A la sobreentendida habilidad para la danza sigue inmediatamente la indicación de una amplia actitud poética y musical.

En todo caso, únicamente queda aquí bastante confuso y abstracto el concepto de “diestros” ya que no se indica en qué concreta actividad se plasma esa destreza, como no sea la abierta y despabilada aptitud.

La cualidad de valentía es prácticamente generalizada en la mayor parte de los jóvenes; en todo caso no sería esto un directo efecto de especial valor sino, más bien, de inconsciencia, ya que el valor se verifica y aquilata en la prueba. Por ello, cuando hasta hace aún pocos años, todavía era obligatoria la prestación del servicio militar, al término de la licenciatura y ante la carencia de experiencia en un lance bélico, se indicaba al militar licenciado: “valor, se le supone”.

EL CASAMENTO ENGAÑOSO

[...] si no es por milagro, no pueden hablar los animales; que bien sé que si los tordos, picazas y papagayos hablan, no son sino palabras que aprenden y toman de memoria, y por tener la lengua estos animales cómoda para poder pronunciarlas; más no por esto pueden hablar y responder con discurso concertado, como estos perros hablaron;

Aunque no existen en este contexto indicaciones concretas sobre la música, cabe referir aquí algunas consideraciones inherentes a las sorprendentes facultades fónicas que poseen algunas aves: unas directamente para el canto y otras para el habla (aunque ésta sea de manera absolutamente inconsciente en su contenido conceptual). En algunos casos cabe considerar que el canto de determinados pájaros es, efectivamente, primoroso y sugestivo. Ya nos hemos referido anteriormente a esto en cuanto a los jilgueros, los pardillos, el verdillo, el canario, el mirlo, etc. En todo caso, en directa correspondencia con su propio tamaño, así suele manifestarse, de manera respectivamente proporcionada, la manera de canto de las aves, por lo menos en lo inherente a la intensidad y la ligereza en su particular diseño “melódico”. Ya nos hemos referido antes al canto del mirlo puesto que al ser de mayor tamaño que los otros pájaros, también posee un canto más potente, intenso y penetrante; aunque cortos y de lacónica proyección, sus gorjeos suelen ser muy persistentes pero, no obstante, su timbre es bellísimo y de especial atractivo; sus diseños melódicos producen la sensación de que parecen sugerir, a veces, determinadas palabras...

Cervantes no se refiere aquí, sorprendentemente, a los loros, cacatúas, cotorras y, en su caso, periquitos..., todos ellos con reconocidas y admirables facultades para el habla.

Cabe considerar, en todo caso, que todos estos animales no alcanzan la categoría del conocimiento de aquellos animales superiores. La poca diferencia que existe en una serie de animales de conocimiento superior (como el chimpancé u orangután, caballo, delfín, perro, foca, etc.) la advierte y constata reiteradamente Bertrand Russell¹³⁷; por ello mismo conviene recordar lo siguiente:

Hay otra cosa que es importante recordar cuando se discuten conceptos mentales, y es nuestra continuidad evolutiva con los animales inferiores.

¹³⁷ En las págs. 427-29. Bertrand Russell: *El conocimiento Humano*; Traducc. de Néstor Mínguez; Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1977.

En las aves que tiene la facultad del habla no se da, obviamente, ni el conocimiento de los hechos ni la interconexión razonada de los mismos. No obstante, si reconocemos en los que tienen la facultad del canto, (como para el caso, los ruiseñores) que la exquisita belleza del mismo se prodiga más allá de la función de reclamo y atractivo sexual, es fácil aceptar lo que intenta indicar Russell, esto es, que no hay un corte tan radical (como generalmente se supone, aunque de manera errónea) entre nuestra capacidad intelectual y la de los animales, aunque sea ínfima en estos... Por otro lado, la música (¡y qué música tan maravillosa...!) a la que acceden asombrosamente ciertos pájaros, especialmente el ruiseñor, parece sugerirnos, aunque vagamente, todos estos abstractos e inefables conceptos.

NOVELA Y COLOQUIO QUE PASÓ ENTRE CIPIÓN Y BERGANZA

Berganza.—...después del elefante, el perro tiene el primer lugar de parecer que tiene entendimiento, luego el caballo, y el último la jimia.

Parecen estas expresiones la directa continuación de aquella consideración anterior respecto a que los “tordos, picazas y papagayos hablan”. En todo caso aquí se remonta la consideración respecto al nivel de conocimiento de los animales y directamente se menciona, efectivamente, un grupo de animales que pertenecen a la categoría superior en la escala del conocimiento. En todo caso, (dejando aparte lo incompleto de esta relación) cabe considerar que existe un error de apreciación ya que los simios serían los de más alto nivel de conocimiento en un grupo que engloba especialmente a chimpancés, orangutanes, gorilas, caballos, delfines, perros y focas. La mayor capacidad de conocimiento acerca ya mucho a estos animales superiores a la facultad del habla; en todo caso, también ellos poseen un tipo de comunicación sonora y, por tanto, poseen también un tipo de lenguaje, con diversidad de variantes sobre las que (además del sentido primario de mera comunicación) se muestran también distintas pautas de estado de ánimo o emoción.

Cipión.—...los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos (quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento); otros hay que es menester vestirlos de palabras y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos.

Aparecen aquí, netamente diferenciados, tres aspectos de especial interés respecto a la acción literaria en los siguientes extractos:

- A. unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos.
- B. otros, en el modo de contarlos.
- C. otros hay que [...] vestirlos de palabras y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz se hacen algo de nonada.

Aunque aquí, a cada uno de los tres tipos se le confiere un tipo de valor, claramente se puede distinguir en estos tres puntos lo que conviene a la obra literaria, especialmente desde el intento de establecer y acopiar en ella sucesivamente los tres valores:

A. “unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos”. Se refiere en principio a la ideación substancial y pertinente; con ello alude particularmente a lo que es esencial en la obra literaria (como también en todo tipo de arte), esto es, que el argumento tenga consistencia y sentido en sí mismo. Y tanto más los tendrá si se basa en impeler hacia la práctica de las virtudes, aunque sea a través de los intrincados vericuetos del drama e incluso de la tragedia.

B. “otros, en el modo de contarlos”. Aquí se alude ya al estadio subsiguiente, esto es, a la particular maestría y categoría del literato en el oficio. Para ello es necesario establecer una previa planificación de la obra, atendiendo a los estamentos básicos de forma-estructura; tras esto cabe cuidar la coherencia en el proceso diacrónico y, en él, a las texturas internas; finalmente, hay que atender a la precisión del léxico y a la belleza en la determinación hermenéutica.

C. “otros hay que [...] vestirlos de palabras y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz se hacen algo de nonada”. Por último, claramente se alude aquí a la representación escénica de la obra, dentro del correspondiente marco teatral. Ese “mudar la voz” atañe directamente a la importancia de la expresividad para establecer las diferencias en los diversos grados de emoción que se contienen en la propia obra. Es éste el estadio inmediato, aquel que roza ya la necesidad de recurrir a la

música para remarcar con ella los contenidos expresivos de la obra en sus diversos contextos.

Berganza.—... la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios. Deteníame a oírla leer, y leía como el pastor Anfriso[,] cantaba estremada y divinamente, alabando a la sin par Belisarda, sin haber en todos los montes de Arcadia árbol en cuyo tronco no se hubiese sentado a cantar, desde que salía el sol en los brazos de la Aurora hasta que se ponía en los de Tetis; [...]

Aparecen aquí directos reflejos de lo que es una constante en la novela de *La Galatea*, esto es, el que pastores y pastoras se pasan el día entretenidos, entre la amenidad del entorno naturalístico, realizando exquisitas composiciones poético-musicales y atendiendo posteriormente a su deleitable interpretación mediante su admirable destreza en los instrumentos o sus prodigiosas dotes para el canto. Se llega aquí a notables hipérboles, no por cuanto se expresa que el pastor Anfriso “cantaba estremada y divinamente” sino especialmente al final de este párrafo, cuando se indica que estaba todo el día cantando, desde el amanecer hasta el ocaso... En todo caso se muestra aquí un fino toque literario, de reminiscencia clásica, al indicar que los cantos los efectuaba sentado bajo el tronco de los árboles... aparece aquí, pues, la referencia al *árbores sub ad quedam*, muy próximo a los conceptos superiores del *locus amoenus* de Horacio y Virgilio.

Berganza.—Porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un “Cata el lobo do va, Juanica”, y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, que no cantaban, sino que gritaban o gruñían.

[...] todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas, para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que, a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá la zampoña del uno, acá el caramillo del otro.

De nuevo se establece aquí una confrontación con todo el fondo conceptual, tan extensa y reiterativamente dispuesto en la *Galatea*...

Se advierte una radical contraposición entre la primera parte de este contexto respecto a la segunda:

1. Por la primera se detalla, con bastante verosímil aproximación, aquel tipo de folklore, rudo a más no poder, tanto en el fondo “poético-musical” como en la basta y burda manera de interpretarlo; para colmo (aunque siendo su directo complemento) todo ello se adoba con un acompañamiento instrumental absolutamente rústico y tosco.
2. En la segunda parte, completamente dispar y radicalmente contrastante, Cervantes derrama el tarro de las mejores esencias en lo referente al *locus amoenus* y la *aurea mediocritas*. Verdaderamente, en tan lacónico espacio resume los aspectos más esenciales y admirables que caracterizan la novela de *La Galatea* y que, con toda probabilidad, tiene en la mente al mostrar este bellísimo conjunto. En él, efectivamente, se entreveran los más bellos parajes naturales y son el marco idílico para las más enternecedoras escenas amorosas, todo ello aureolado con el concurso del fondo poético-musical.

Berganza.—“Es, pues, el caso que el atambor, por tener con que mostrar más sus chacorrerías, comenzó a enseñarme a bailar al son del atambor, [...]

[...] quiero decir, que por ver la menor se pueden caminar treinta leguas. Sabe bailar la zarabanda y chacona mejor que su inventora misma: bébese una azumbre de vino sin dejar gota; entona un sol, fa mi, re, tan bien como un sacristán. [...]

Por momentos pienso dar en la coyuntura de la verdad, y por minutos me hallo tan lejos della que vuelvo a subir el monte que acabé de bajar, con el canto de mi trabajo auestas, como otro nuevo Sísifo. [...]

Bailar “al son del atambor” es la muestra de la expresión musical en un grado de máxima rusticidad.

Posteriormente se hace referencia aquí al sistema solfístico. Este sistema, llamado desde siempre Solfeo (y denominado sólo en los últimos años como Lenguaje musical), fue establecido por Guido d’Arezzo (990-1050). Además de importantes aportaciones, (como el tratado sobre aquella rústica polifonía, denominado *Micrologus*), este monje benedictino italiano se apercibió de que el principio de cada semifrase del himno de San Juan Bautista, *Ut queant laxis*, comenzaba sucesivamente por una nota inmediatamente superior de la del principio de la semifrase anterior. Ello le dio pie a disponer un nombre (siempre de una sola sílaba) para cada una de las siete notas del sistema heptafónico occidental musical, tal cual lo conocemos en la propia actualidad y que resultó ser de tan enorme sentido práctico, hasta el punto de ser verdaderamente insustituible.

CAPÍTULO 5

NOVELAS EJEMPLARES-II

(NOVELAS EJEMPLARES CON MÚSICA)

ANÁLISIS SOMERO Y COMPARATIVO DE LAS POESÍAS (ALGUNAS DE ELLAS HIPOTÉTICAMENTE CANTADAS)

Desde ese trabajo extra se pretende sugerir que esto mismo se podría efectuar sobre todo el amplio conjunto de las *Obras Completas*. Pero, en todo caso, esto supondría un ensanchamiento de la tesis hasta un volumen excesivo. Por ello mismo, ese trabajo extra que aquí se efectúa viene a constituir a modo de una muestra, como un reflejo de lo que, entre tantas y tan ubérrimas sugerencias, brinda desde sus versátiles contenidos la obra cervantina. Con ello se pretende indicar, aunque aquí desde el plano de la hipotética elucubración, otra más de las posibilidades de estudio que, en el ámbito musical, se pueden realizar sobre la obra cervantina. En éste, como en tantos otros aspectos (dimensión filosófica, psicológica, moral, educativa, etc.), la obra cervantina supone y posibilita la inspiración inagotable en muy diversas vertientes y, obviamente, también en la musical. En este sentido se intenta mostrar aquí la posibilidad de adaptar hipotéticamente la correspondiente partitura musical sobre aquellos poemas en los que Cervantes indica que, de manera supuesta, son cantados por sus diversos personajes pero sobre los cuales se desconocen, obviamente, las correspondientes partituras musicales (en estos casos inexistentes).

Es de justicia y, por tanto, cabe referirse aquí, en este preciso contexto, al admirable grupo folklórico de Jordi Savall cuyos capacitados miembros, con plausible intención y admirable acierto, han acometido la tarea de ilustrar musicalmente (con el correspondiente acompañamiento de instrumentos de la propia época cervantina)

determinadas partes que son supuestamente cantadas en las obras de Miguel de Cervantes. De todas maneras, en nuestro caso hemos procedido con absoluta libertad e independencia respecto a las admirables muestras que Jordi Savall y su grupo efectúan plausiblemente a este respecto.

SELECCIÓN DE VEINTE POESÍAS MUSICADAS

Contrastadas detenidamente las veinte poesías que aparecen eventualmente en las *Novelas ejemplares* respecto al corpus poemático de Margit French¹ se deduce que únicamente la famosa composición “*Madre, la mi madre*”² no pertenece a la directa autoría³ del escritor alcalaíno; el resto, es decir, todo el mayoritario elenco restante, parece ser que sí se deben a la directa invención del propio Cervantes.

La mayoría de estas poesías pertenecen al género profano, según constataremos al analizarlas, una tras otra, aunque de manera sucinta en el plano literario.

Cervantes produce (dentro de una marcada posición de carácter netamente renacentista), un tipo de obra en la que, aunque se manifiesta el absoluto predominio del género profano, se intenta conferir a la directriz esencial del sentido del conjunto una orientación especialmente moralista (incluso a veces marcadamente ética). Este hecho es aleccionador, especialmente dentro del marco de un tipo de producción que se acoge a las humanistas tendencias renacentistas por las que el autor se emancipa directa y decididamente de aquella adscripción generalmente imperante, en gran parte, de los autores de esa época hacia aquella constante referencia al género sacro o religioso.

Cervantes manifiesta, de manera bien patente en su obra, (y, por supuesto, también en sus *Novelas ejemplares*) junto a su temperamento español, la impronta e influencia que en él ha ejercido su marcado cosmopolitismo, especialmente desde las muy variadas

¹ Margit Frenk, en su obra *Lírica española de tipo popular* (Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1997) hace referencia (en la pág. 238) a este estribillo e indica que procede del *Cancionero de Turín*, en cuyo código tiene asignado el N° 24.

² Catalogada por Margit Frenk como N° 238 de su ob. cit., pág. 133.

³ En cualquier caso, Cervantes únicamente toma este famoso estribillo para constituir desde él un arranque puesto que las sucesivas coplas se deben a su libre invención. En cierto modo procede aquí Cervantes según la acrisolada tradición a la que también se acogieron constantemente diversos autores del Renacimiento y de los Siglos de Oro, entre ellos Juan del Encina quien para muchas de sus composiciones (especialmente las del *Cancionero de Palacio*) toma prestado el estribillo popular (como en el caso del *Más vale trocar*) para establecer desde él las sucesivas glosas, a modo de coplas, desde la libre invención particular.

peripecias que ha experimentado. Guerrero, cautivo, espía en Orán, comisario de avituallamiento de la Armada y la flota de Indias, recaudador de contribuciones pero, sobre todo, escritor y, en el final de sus días, incluso hasta franciscano... Por todo ello su obra presenta una palpitante dinámica (fiel reflejo de aquel afanoso cosmopolitismo) que no menoscaba la manifestación (en el otro extremo) de un acendrado costumbrismo en el que, aun dentro de aquellos divertidos lances (ingeniosamente narrados sobre un estilo jocoso, irónico o satírico), siempre aparece al final una inclinación didáctica y formativa. Todo ello conduce a una conclusión lógica, rubricada generalmente con un cierto tipo de moraleja, bien desde una recortada dimensión de moralina o de abierta ética y profunda moral por la que, desde un plano pedagógico, se impele hacia la elevación a los grandes y sólidos valores de las virtudes cristianas.

Su estilo propio, aquel en el que se despliega con más libertad y naturalidad su admirable genio es el de la prosa narrativa. Precisamente en este estilo marca un hito paradigmático su inmortal obra de *El Quijote*. Pero también los diálogos de sus obras teatrales presentan todo el ingenio y la gracia características en el inmortal literato alcalaíno. Su obra poética es parca y aparece esporádicamente entremezclada con la predominante prosa en forma de entremeses o de cantos líricos de los diversos personajes.

En sus *Novelas ejemplares* aparecen las veinte composiciones poéticas antes citadas que pasamos a analizar de manera sintética.

ENUNCIADO POEMÁTICO

Desde un libre arbitrio hemos conferido un número de orden a cada una de las poesías que, junto a su enunciado, van a facilitar su referencia cuando posteriormente (en su aspecto puramente musical) establecemos una relación de forma-estructura musical, es decir, cuando estableceremos diversos tipos de encuadramiento de las poesías dentro de sus hipotéticas composiciones musicales de las que, en cada una de ellas, siempre se mostrará, cuanto menos, su correspondiente *incipit* musical debido a nuestra particular inspiración musical. En todo caso, esta inspiración musical procura adherirse, de la manera supuestamente más aproximada, al estilo de la composición musical de aquella época cervantina.

COMPOSICIÓN MUSICAL SOBRE ESTOS POEMAS

Para cada una de estas 20 composiciones poéticas se ha dispuesto un arranque de composición musical al término del cual se efectúan unas sucintas indicaciones del orden puramente musical en las que se explica el tipo de melodía dispuesta en cada caso, procurando establecer una razonada justificación.

Casi es obvio indicar que tanto las ideas musicales como las sugerencias para su desarrollo hasta su conclusión y una posterior e hipotética complementación (armónica, contrapuntística u orquestal) se deben a una acción estrictamente particular y, por tanto, puramente subjetiva; por ello cabe suponer que cualquier otro compositor podría llegar a efectuar, partiendo desde estos mismos textos cervantinos, unas realizaciones musicales bien distintas. En cualquier caso cabe pensar en el hecho muy probable de que, al menos, se pudiera partir desde unos criterios objetivos muy similares, al menos para el arranque de las melodías (siempre que se tuviera muy en cuenta la peculiar estética de la composición musical de aquella época cervantina). No obstante, lógicamente, su desarrollo sucesivo obedecería a unos cauces distintos, en función de cada personalidad creativa.

Por lo general se ha respetado en estos bocetos de composición musical el mismo (o parecido) tipo de voz, en atención al correspondiente personaje que se manifiesta en el propio contexto de cada una de estas novelas. El tipo de voz dispuesto para cada melodía responde y se ajusta pues generalmente al tipo y carácter de personaje que la canta en el correspondiente episodio novelístico.

También hay que considerar algo muy importante: se trata del hecho por el que la composición musical necesita un cierto margen de libertad, mucho mayor que el que desde estos bocetos melódicos pueda deducirse. Por ello mismo cabe considerar que el tipo de voz con el que se presenta cada melodía no condiciona el que posteriormente, (en beneficio de esa misma libertad y para posibilitar un mayor margen de opciones), se pudieran trocar las funciones para operarse diversos cambios de voz e incluso de dimensión lírica y coral. También en este aspecto cabe acudir a las distintas consideraciones por las que, aun incluso adoptando el tipo de melodía dispuesta, pudieran unos adjudicarla a las partes líricas solísticas mientras que otros creyeran más oportuno dispensarla para el coro mixto o bien, en un tercer y ecléctico caso, disponer una alternancia de voces líricas—coro mixto sobre una misma composición.

En un hipotético y posterior desarrollo de estas composiciones musicales puede que no conviniera el hecho de respetar el orden por el que aquí se muestran (plegado

exactamente al de su respectiva aparición diacrónica en las propias novelas) y que, derivando de ello, se pensara en trocar alguna función. Para esto podría dispensarse cierta permisa, especialmente cuando estas composiciones no acompañen necesariamente la propia escenificación teatral de estas novelas. En caso de aparecer en el marco escénico, teatralmente, habría que respetar, obviamente, el respectivo orden primigenio.

En todo caso cabe considerar que el intento por aplicar la composición musical, adosándola a estas escogidas poesías (sobre las que Cervantes considera hipotéticamente que, efectivamente, se cantan en el transcurso de la trama novelística) se debe a un intento por imaginar, de la mejor manera posible por nuestra parte, su correspondiente complemento sonoro.

LA GITANILLA⁴:

- 1. ÁRBOL PRECIOSÍSIMO*
- 2. SALIÓ A MISA LA PARIDA*
- 3. GITANICA QUE DE HERMOSA*
- 4. HERMOSITA, HERMOSITA*
- 5. CUANDO PRECIOSA EL PANDERETE SUENA*
- 6. CABECITA, CABECITA*
- 7. MIRA, CLEMENTE*
- 8. EN ESTA EMPRESA AMOROSA*

EL AMANTE LIBERAL:

- 9. COMO CUANDO EL SOL ASOMA*

RINCONETE Y CORTADILLO:

⁴ La figura de la gitanilla centra sobre sí misma todo elenco poemático, el más amplio conjunto que se muestra en las novelas ejemplares. Por estas épocas se está aún lejos de que la raza gitana circunscriba su arte musical hacia el cante jondo, que se irá incrementando con el paso del tiempo hasta casi llegar a constituirse como su forma musical en exclusividad, precisamente en directa correspondencia de dolorosa expresión respecto a cuanto esta etnia comprueba su crudo destino de incomprensión y rechazo social. La propia imagen que Cervantes ofrece de la gitanilla es la típica de un tiempo en que esta etnia no ha comenzado aún a sufrir la cruel marginación social.

10. *POR UN SEVILLANO RUFO A LO VALÓN*

EL CELOSO EXTREMEÑO:

11. *MADRE, LA MADRE*

LA ILUSTRE FREGONA:

12. *RARO, HUMILDE SUJETO QUE LEVANTAS*

13. *SALGA LA HERMOSA ARGÜELLO*

14. *ENTREN, PUES, TODAS LAS NINFAS*

15. *¿DÓNDE ESTÁS, QUE NO PARECES?*

16. *¿QUIÉN DE AMOR VENTURAS HALLA?*

EL COLOQUIO DE LOS PERROS:

17. *VOLVERÁN EN SU FORMA VERDADERA*

LA TÍA FINGIDA:

18. *EN ESTA CALLE YACE MI ESPERANZA*

19. *SALID, ESPERANZA MÍA*

EL HOSPITAL DE LOS PODRIDOS⁵:

20. *NO SE PUDRE NADIE*

⁵ Al tratarse de una de las *Obras atribuidas* no aparece, por tanto, en la versión de Florencio Sevilla y Antonio Rey.

La referencia, en este caso, se ha tomado desde la versión de la obra en dos tomos: Miguel de Cervantes: *Obras completas*; Recopilación de Ángel Valbuena Prat; Madrid, M. Aguilar Editor, S.A. de C.V. de Ediciones, 1991.

SOMERO ANÁLISIS GRAMATICAL DE LAS VEINTE POESÍAS Y POSTERIOR ESBOZO MUSICAL SOBRE CADA UNA DE ELLAS

A continuación procedemos a efectuar un sucinto análisis desde el concreto plano gramatical dentro de su directriz técnico-poemática.

Este análisis atenderá lacónicamente a poco que unas básicas consideraciones en torno a la forma, estructura, métrica, estilo y carácter de cada composición pero siempre teniendo en cuenta, además, las particularidades más relevantes inherentes al interés del ámbito gramatical. En algunos casos, de manera excepcional, se efectúan indicaciones respecto a las posibilidades musicales de alguna de las poesías. Con ello se trata, en todo caso, de resaltar tan sólo algo que también afecta a la índole del carácter de alguna pieza en concreto; en cualquier caso, dentro de la guía del rigor sistematizador, reservamos para un análisis posterior y derivado todas aquellas consideraciones que atañen concretamente al campo específico de la superpuesta composición musical.

Creemos que es conveniente proceder de esta manera independizada. Con ello se evita mezclar conceptos puramente gramaticales con los musicales puesto que, aunque de hecho llegan a establecer entre sí una íntima simbiosis (especialmente desde la realización de la composición musical sobre la precedente creación literaria tras la cual es posible simultanear texto y música) conviene, no obstante, que los contenidos literarios y musicales se enfoquen de manera independizada para su mejor comprensión tras su parcelado y respectivo análisis.

Ya hemos indicado que también se disponen sobre una lacónica extensión los arranques melódicos para cada una de estas poesías. En cualquier caso siempre precede a la composición melódica el correspondiente análisis gramatical puesto que la idea poética es el germen substancial desde el que brotan posteriormente todas las sugerentes posibilidades musicales. Sobre esto cabe tener muy en cuenta que la propia creación poética tiene en sí misma un indudable componente de musicalidad; por tanto, sólo desde este hecho es posible atender después a una complementación propiamente musical, en tanto que la propia poesía tiene ya buena parte de música, de manera natural e implícita, principalmente en su propio concepto argumental pero también, desde luego, en el plano formal y estructural.

Iniciaremos pues en todos los casos el correspondiente análisis gramatical por el preciso orden anteriormente enunciado, comenzando en este caso por la poesías de *La Gitanilla*.

1. *ÁRBOL PRECIOSÍSIMO*

Presenta dos cuartetos asonantes en que se establece un tipo de rima quasi-imperfecta; la calificamos de esta manera porque la rima (que siempre se muestra entre los versos pares, esto es, 2 con respecto a 4) obedece a tres diversos tipos:

- A. Consonancia perfecta; en las estrofas 1ª, 2ª, 3ª y 9ª. En estas estrofas se dan, de manera respectiva y sucesiva, las siguientes desinencias fonéticas sobre consonancias perfectas (entre los versos 2 y 4)⁶:

1ª. -uto

2ª. -uros

3ª. -usto

9ª. -sumo

- B. Habría otro grupo en que se dan consonancias imperfectas (aquellas en las que sólo se establece la rima sobre la última vocal: *pudo-curso*, *dudo-justo*, etc.).
- C. Un último grupo lo constituyen aquellas rimas plenamente asonánticas o de disonancias absolutas (en aquellos forzados casos de *punto-triunfos*, *estudio-cursos*, etc.).

No queda claro que estructuralmente se deban considerar estos versos como hexasílabos (según aparece apriorísticamente) ya que existen precedentes (a los que se parece mucho esta composición poética que estamos analizando) en los que, al igual que aquí, pueden conceptuarse como de “arte mayor quebrado”, justamente cuando el

⁶ Según la teoría poemática, incluso estas cuatro estrofas (1, 2, 3 y 9) deben considerarse, no obstante, como una cuarteta imperfecta ya que sólo riman entre sí los versos pares. Pero esta definición también sería un tanto ambigua puesto que aunque el 1º y el 3º verso no rimen, para nada afecta ello a la rima perfecta del 2º con el 4º (que se manifiesta en dichas estrofas 1, 2, 3 y 9).

hemistiquio del verso de arte mayor se utiliza como parte de tal verso o bien como verso independiente. Este es el caso paradigmático de una poesía⁷ del Marqués de Santillana:

Faziendo la vía
del Calatraveño

a Sancta María
vençido del sueño

por tierra fragosa
perdí la carrera

do vi la vaquera
de la Finojosa

De manera correspondiente, este es exactamente el caso de esta poesía por la que Cervantes, probablemente consciente de aquel caso antecedente⁸, recurrió a una técnica muy empleada a la sazón, como también en otros casos de inmediata anterioridad, como en el caso siguiente de Juan del Encina quien, no obstante, opta por la variante de colocar en el mismo verso el conjunto de los dos hemistiquios que en otros casos se fraccionan e independizan constituyendo versos autónomos. Aquí, en el caso de Juan del Encina, se disponen ambos hemistiquios⁹, como bien podemos observar, en el mismo verso:

Oh Virgen María// tú da perfección
en vos començaron// los siglos dorados

⁷ Plegada en este caso directamente sobre el antiguo uso de la *Cuaderna vía* (consistente en estrofas de versos alejandrinos monorrimos, dispuestos en rima consonante); en estos casos es bien evidente la simétrica distribución en hemistiquios; no obstante, sobre esta poesía del Marqués de Santillana, de *Las Serranillas*, (dispuesta en *La vaquera de la Finojosa*), se establece la licencia por la que aquella disposición del verso alejandrino, (establecido sobre dos hemistiquios consecutivos, ambos heptasílabos) se reduce a un metro de hexasílabos.

⁸ Conviene notar que, en ambos casos, se trata de versos hexasílabos.

⁹ La disposición en hemistiquios se aprecia claramente en la estructura interna de los versos de los salmos bíblicos. Se trata, pues, de una ancestral técnica poética cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos aunque, no obstante, una fehaciente muestra aparece en la recitación de estos salmos bíblicos, cantados según la disposición antifónica, esto es, con alternancia de los coros para cada uno de los versos. En estos casos se podía enmarcar, aunque por especial excepción, un miembro de frase intercalado en el centro, esto es, entre los dos hemistiquios (y en ello cabe ver también el inicio de los posteriores tropos que se desarrollaron en la Alta Edad Media sobre el canto llano).

Estos versos¹⁰ pertenecen a una composición poética extremadamente libre pero que, no obstante, parecen inspirarse directamente sobre los hexámetros¹¹ de la *IV Égloga* de Virgilio para establecer sobre su directa imitación un extraordinario y exultante panegírico de los Reyes Católicos y de su hijo, el príncipe Don Juan¹². Aparte del uso (y aun del manifiesto “abuso”), Juan del Encina traduce de manera muy aproximada los conceptos esenciales de la *IV Égloga* de las *Bucólicas* de Virgilio aunque adaptándolas a la particular¹³ mentalidad de esta época tardo-medieval. Por ello mismo, Isabel y Fernando son presentados aquí como el esplendente paradigma del inicio de la nueva y esplendorosa era que supone, cierta y efectivamente, el nacimiento del inminente gran imperio hispánico.

Nuestro caso cervantino se pliega pues, completamente al del Marqués de Santillana; aunque bien cierto es que conserva su sentido estructural en su posición auténtica:

¹⁰ Precisamente constituyen el núcleo del paralelismo respecto al vaticinio de Virgilio y, al propio tiempo, se corresponden directamente con los hexámetros 6-7-8 y 12 de la *IV Égloga* virgiliana en que se indica:

6-*Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna*====→ Vuelve la Virgen de nuevo y el imperio saturnio
 7-*Iam nova progenies caelo demittitur alto*====→ Nueva descendencia nos envía desde el alto cielo
 8-*Tu modo nascenti puero (quo ferrea primum)*==→ Tú, al Niño recién nacido (al que la raza de hierro...)
 12. *Pollio, et incipient magni procedere menses*==→ Comenzarán, oh Polio, a progresar los tiempos magníficos.

¹¹ El ritmo actúa sobre los hexámetros en función complementaria, de manera accesoria y analógica a como se muestra precisamente en el *canto llano* en el que el ritmo es una consecuencia de la palabra y no su condicionante.

En cierta manera cabe ver en esta supeditación del ritmo a la palabra cantada aquella misma dependencia que se manifestaba en las composiciones poéticas de la antigüedad grecorromana sobre los *hexámetros*. También allí regía esa dionisiaca libertad por la que el ritmo se supedita al interés expresivo. La poesía de la *cuaderna vía* inició en la Edad Media el proceso de la métrica poética que supuso un avance del fuero estético apolíneo en detrimento del dionisiaco toda vez que un recorte a las posibilidades expresivas que se ven muchas veces dificultadas en beneficio del componente apolíneo de la rima pero especialmente del metro.

¹² Tristemente malogrado en plena juventud. Sus restos reposan en la iglesia del convento de Sto. Tomás, de los PP. Dominicos de Ávila (entre los sus abuelos maternos cuyos restos descansan también en artísticos sepulcros de alabastro).

¹³ España, por directo efecto de la longeva dominación islámica, lastró siempre un marcado anacronismo que afectó especialmente a la arquitectura y las artes plásticas particularmente; téngase en cuenta especialmente la celeridad de la construcción (sobre un período de tiempo sorprendentemente breve) de las catedrales de *Nôtre Dame* de París (1163-1250) y la de Amiens (1218-88) se efectúan sobre un unitario y esplendente estilo gótico mientras que, por ejemplo, la catedral de Valencia se inició, ya en 1260, jaún en el estilo románico...! (aunque poco después se recondujo su construcción sobre el estilo gótico aunque ¡de unas características más primitivas que las que se adoptaron desde el primer momento para la erección de *Nôtre Dame* (1163) y Amiens (1218)...!

Árbol preciosísimo¹⁴
que tardó en dar fruto

años que pudieron
cubrirle de fruto

como si, operando a la manera de Juan del Encina, hubiera dispuesto Cervantes los dos hemistiquios sobre aquella continuada disposición primigenia, de vetusta ascendencia:

Árbol preciosísimo// que tardó en dar fruto
años que pudieron// cubrirle de fruto
y hacer los deseos// del consorte puros
contra su esperanza// no muy bien seguros

Por lo demás hay que considerar que se trata de una composición poética de carácter religioso (la única, por cierto, de este carácter dentro del conjunto de las 20 poesías que figuran en el elenco de estas *Novelas ejemplares*), en este caso, referido a la figura simbólica de la triple Ana¹⁵, tema éste muy considerado hasta la extensa reiteración, especialmente en esta época renacentista.

La gitanilla Preciosa, acompañándose de unas sonajas, baila airosamente, con “ligerísimas vueltas”, mientras canta el romance.

Cervantes emplaza todo ello en un punto concreto, ubicando esta escena frente a la iglesia matritense de Santa María. Ante la imagen de Santa Ana, en el propio día de su fiesta, se desarrolla este desenvuelto aunque reverente baile.

¹⁴ Inserción de una sílaba de más, acogida a la permisa de manifestarse sobre una palabra esdrújula.

¹⁵ Se trata de aquella figura simbólica (aunque de contradictorio aspecto estético y de denotado anacronismo) por el que se asocian simultáneamente, en la misma representación de la imagen sacra, tres generaciones: Santa Ana, la Virgen María y el Niño Jesús. Santa Ana, en postura sedente, mantiene sobre sus rodillas a la Virgen María aún adolescente quien, a su vez (también en postura sedente) muestra a Jesús recién nacido o de tierna infancia. Sobre este tema se efectuaron en esta época multitud de esculturas y pinturas, generalmente con destino a los retablos tardo-góticos y barrocos de catedrales e iglesias pero también para el uso particular de capillas de la aristocracia, la nobleza y la acomodada burguesía.



Figura 5.1. *Árbol preciosísimo*.

2. SALIÓ A MISA DE PARIDA

Consta esta poesía de 32 estrofas sobre coplas de cuartetas imperfectas absolutas ya que el mínimo intento de rima que se manifiesta (únicamente entre los veros pares) jamás cristaliza en algún caso de consonancia.

Sin embargo, reparemos en la genialidad cervantina por la que absolutamente las desinencias, que en principio constituyen rimas imperfectas disonánticas, concluyen todas ellas sobre la primera vocal, la A, bien en número singular o plural. De hecho, esta manera de proceder no es aquí insólita puesto que también se va a manifestar, de manera reiterada, en las poesías N° 4, 14, 15 y 19. No obstante, hay que indicar que, mientras que en la N° 2 y 4 sólo se da la variante desinencial en A o en AS, en los N° 14 y 15 se dan casos en que (además de las desinencias en A—AS) también aparecen otras sobre las variantes de AR—AN.

No obstante, debemos considerar que lo que en principio se nos presenta como una genialidad (o, cuanto menos, como una notable singularidad), no lo es tanto si consideramos que:

- ❖ Lo que puede significar un detalle de singularidad puede considerarse también, desde el polo opuesto, como una reiterativa cadenciosidad o viciada tendencia (como inercia automática) hacia una polarización de las desinencias consonánticas sobre A.
- ❖ Este tipo de reiterada cadenciosidad puede que no sea directamente achacable al autor en cuestión sino que puede considerarse también como una tendencia

genérica, como un aspecto que caracterizaba a toda una época, significada a dirigir sobre la A, (con variantes de AS, AR, AL y AN) las cuartetos imperfectas.

Esta bellísima y elegante composición poética se establece estructuralmente sobre versos octosílabos; por otra parte, se muestra sobre un marcado carácter respetuoso y hasta reverente, de estilo mixto entre lo sacro y lo profano; se refiere a la Emperatriz Doña Margarita, esposa de del Emperador Carlos V cuando aquella egregia dama salió a la “Misa de parida” a la iglesia vallisoletana de San Llorente a presentar devotamente al que había de ser, con el tiempo, el rey Don Felipe II, nacido en la ciudad del Valladolid el año de 1527.

Preciosa, que así se llama ya (de manera generalizada) a la gitanilla, provista de sonajas, canta el siguiente romance en honor de la Emperatriz Doña Margarita:



Figura 5.2. *Salió a misa de parida.*

La propia Emperatriz cumple de muy buen grado aquella piadosa tradición popular (que aún se conserva en muchos pueblos de España, especialmente en los ámbitos rurales) que proviene de aquel pasaje bíblico de la presentación de Jesús en el Templo de Jerusalén, en lo que popularmente se denomina como “*Fiesta de la Candelaria*”¹⁶.

¹⁶ Narrada en el *Evangelio de San Lucas* (Lucas. 2, 22-23) en que se indica lo siguiente:

Estas dos canciones se han dispuesto de manera que puedan ser cantadas indistintamente por una voz de soprano lírica o dramática; también pueden ser interpretadas por una voz de mezzosoprano e incluso de contralto de notable extensión.

3. *GITANICA QUE DE HERMOSA*

Consta esta poesía de 14 estrofas, todas ellas conformadas sobre coplas en cuartetos de rima consonántica perfecta que se establece entre los versos 1—4 y entre los versos 2—3.

La rima consonántica, extraordinariamente cuidada con admirable esmero, presenta escasas desinencias sobre casos verbales, lo que confiere un añadido valor técnico a esta composición poética dispuesta sobre versos octosílabos.

Cervantes acude aquí al interesante recurso de la variedad desinencial y logra, efectivamente, no reincidir jamás en el mismo tipo de rima.

Al describirse en esta acción poética la gracia y el donaire de la gitanilla Preciosa se logra también, a la par y por admirable extensión, que también airosa y preciosa resulte su linda poesía mientras traza genialmente los aspectos, rasgos, ascendencia y características esenciales de su raza cosmopolita, bohemia y vagabunda y, por tanto, libre, exótica, misteriosa y mágica...

Cuando se cumplieron los días de su purificación según la ley de Moisés, lo llevaron a Jerusalén para presentarlo al señor, conforme a lo que está escrito en la ley del Señor: “Todo varón primogénito será consagrado la Señor”.



Figura 5.3. *Gitanica que de hermosa.*

En este caso se pone en boca de un caballero (supuestamente poeta) este romance que aquí se ha transcrito musicalmente para la voz de tenor (indistintamente, tenor dramático o lírico).

4. HERMOSITA, HERMOSITA

Se trata de una composición de 16 estrofas en versos octosílabos en que se manifiesta una inclinación por la rima entre los versos impares, rima que, no obstante, no alcanza de lleno la consonancia sino que se manifiesta solamente como rima imperfecta asonántica. Se trata aquí del segundo caso (de entre los cinco considerados anteriormente) en que se produce aquel tipo de reiteración fónica sobre la A (y sus leves variantes).

En el ámbito temático aparecen territorios, ciudades y lugares exóticos (Orán, antípodas...) poco comunes para aquellas gentes aunque sí muy conocidas por las particulares y asombrosas peripecias que experimentó Cervantes, en una vida de plenas características novelísticas.

Buena parte de lo que se insinuaba sucintamente en la poesía anterior se manifiesta aquí, de más en más, hasta constituirse en el propio móvil temático de la composición poética, esto es, la adivinación que la gitanilla Preciosa efectúa sobre la mano de una joven doncella a la que intenta impresionar mediante expresiones altisonantes, grandilocuentes, de un rango y un poder mágico, pretendidamente vaticinador.

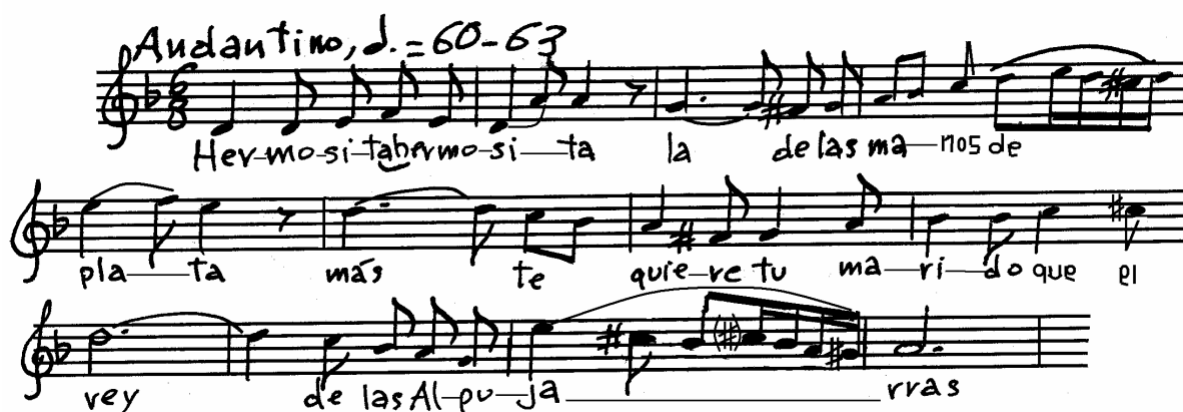


Figura 5.4. *Hermosita, hermosa.*

Preciosa lee la “buenaventura” en la mano de la señora “Tiniente”, a la que le canta esta canción.

Dadas las inequívocas alusiones referidas en el texto poético parecía pertinente presentar desde la melodía unos típicos rasgos de la disposición modal oriental.

5. CUANDO PRECIOSA EL PANDERETE TOCA

El soneto es una forma poética de sucinta extensión que fue especialmente empleada en los Siglos de Oro. Su brevedad y su obligación estilística hacia la rima perfecta muestra como hecho más meritorio el que, en tan lacónico margen poemático, se pueda llegar a alcanzar un significado pleno y un sentido de coherente mensaje expresivo.

Existen muy diversas formas de estructuración sobre únicamente cuatro (todo lo más cinco) posibilidades de desinencia consonántica. Cervantes opta aquí por cinco tipos de desinencia consonántica, distribuidos de esta manera:

A B B A
A B B A
C D E
C D E

Se trata de un soneto absolutamente limpio, en el que no aparece ningún caso de encabalgamiento ni, en otro orden, ningún tipo de concatenación; por ello mismo, cada una de las estrofas se manifiesta de manera clara y conclusiva en sí misma, tanto en su estructura como en su sentido.

Conviene remarcar que en las poesías hasta ahora consideradas someramente predomina absolutamente el estilo culto, sin apenas presencia de elementos populares o arcaicos.

A Preciosa se le cae un papel que le había dado un paje; este papel contiene un airoso soneto cuyo contenido despierta la viva curiosidad de la gente que, de manera unánime e insistente, apremian e impelen a Andrés a que lo recite sin demora:



Figura 5.5. *Cuando Preciosa el panderete toca.*

En este caso se ha dispuesto sobre una composición cuya línea melódica y su tesitura resulta apropiada para la voz de un barítono; no obstante, también se puede asumir su interpretación desde la voz de bajo.

6. CABECITA, CABECITA

Aunque se trata de una consideración elemental, es al menos de pleno y lógico sentido analítico el conceptualizar como un conjunto estrófico el bloque que se muestra aparentemente como un conjunto de 13 versos irregulares, según el arcaizante concepto

de los pies rítmicos, aunque estableciendo previamente para ello la correspondiente atención sobre las sinalefas:

tente—en ti
y—aparezca
no te—inclines

además de tener en cuenta, de manera indispensable, la consabida diéresis de “*ruines*” (*ru—i—nes*).

Después de establecidas estas premisas únicamente restaría considerar el predominio absoluto de los pies trocaicos, excepto en los casos de:

verás cosas
que toquen en milagrosas

En ellos aparecen claramente establecidos dos pies yámbicos (debidamente indicados con el tipo de letra subrayada).

En este sentido encontramos el directo precedente de Jorge Manrique sobre el que podríamos establecer cierta confirmación a nuestra aseveración sobre estos versos¹⁷:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos;
allegados, son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

De este modelo arquetípico, también los de esta poesía cervantina presentan unos pies rítmicos similares, por lo que estas composiciones reciben el nombre de “coplas de pie quebrado”.

Pero si observamos esta composición con mayor profundidad y más sutil agudeza detectaremos que se trata de una especie de “décima quebrada” en la que sus propios versos (generalmente octosílabos), al fraccionarse en mitades o hemistiquios de 4+4, dividen lo que en principio puede reconstituirse o reagruparse de la manera siguiente:

¹⁷ Compuestos *A la muerte del Maestre de Santiago Don Rodrigo Manrique, su padre*.

Solicita la bonita
confiancita. No te inclines...

Llegados a este punto bien se puede considerar que si a estos dos últimos versos, debidamente reagrupados, les conferimos respectivamente el número de 5 y el de 6, sucesivamente, tendremos que, efectivamente, hasta aquí se cumple aquel orden típico de la décima, esto es:

A
B
B
A

A
C

El siguiente verso nos dará ciertamente otra

C

Por todo ello, sólo nos queda considerar que nos restan tres octosílabos para completar la décima o *espinela*¹⁸ en cuestión; pero aunque este hecho presente una utópica solución (dada la ruptura sintáctica que tal hecho conllevaría) si que, al menos, podemos reconocer, de un modo digamos espectral, que en lo que resta (dos octosílabos y dos hemistiquios de cuatro sílabas en cada uno de ellos) se puede considerar completada la décima, de la manera siguiente:

D
E
E

con lo que ciertamente tenemos con ello el esquema de la típica décima.

¹⁸ A la décima también se la conoce como “*espinela*” precisamente en honor al poeta que la ideó, Vicente Espinel (nacido en Ronda en 1550 y muerto en Madrid el año 1624), por tanto, absolutamente coetáneo de Miguel de Cervantes. De notable cultura, tradujo a varios autores clásicos, entre ellos a Horacio. Componía sus poemas indistintamente tanto en castellano como en latín. También cultivó la composición musical e incluso el canto. Se le atribuye la inclusión de una 5ª cuerda a la guitarra (que, por lo visto, funcionaba entonces generalmente con cuatro órdenes, por directa analogía a las violas, aunque con la diferencia de que éstas requerían el arco frotado para su ejecución).

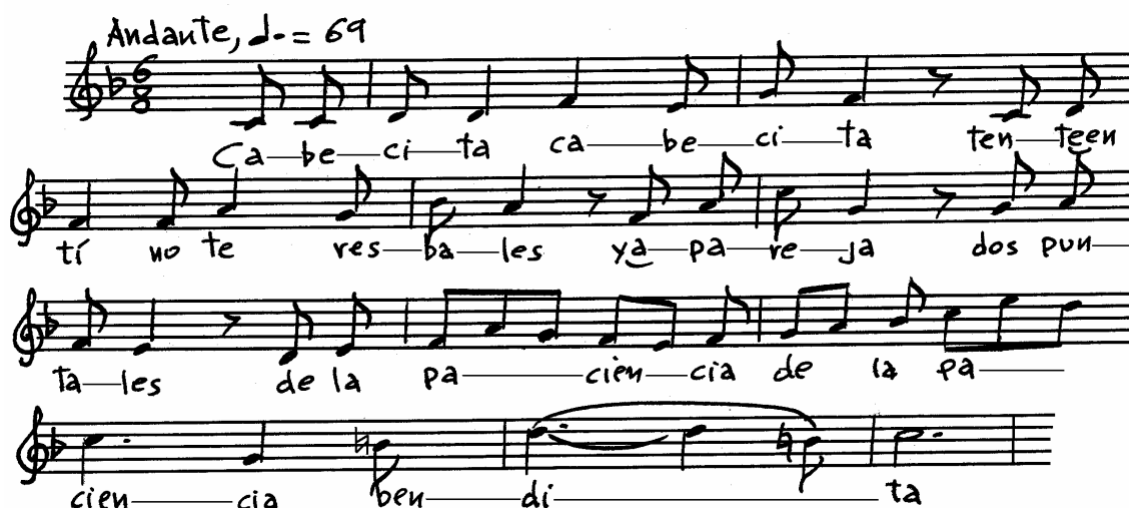


Figura 5.6. *Cabecita, cabecita.*

El padre de Andrés pide a Preciosa que le deje por escrito las palabras que ésta dirigiera a Don Juan. Preciosa dice que las manifestará de muy buena gana puesto que, “aunque parecían cosa de burla, tenían gracia especial para preservar el mal de corazón y los vaguidos de cabeza”.

La disposición o tesitura que hemos dispuesto para esta canción permite también que, de manera polivalente, pueda ser abordada por un extenso número de variantes de voces líricas femeninas.

7. MIRA, CLEMENTE

Sobre una especie de función conativa se establece un tipo de diálogo cantado, según indica Cervantes: “*Andrés al pie de un alcornoque, Clemente al de una encina*”; se asemeja mucho esta situación a la de la clásica égloga bucólica virgiliana del “*arborem sub quaedam*”; no obstante, la típica temática virgiliana (esencialmente naturalística en estos casos) cede ante el poderoso contexto de una poesía lírica, sentimental, en la que ambos personajes rivalizan melódicamente en la manifestación lírica, poético-musical, de sus sentimientos amorosos para intentar prevalecer en la admiración de la gitanilla Preciosa.

Sinceramente tenemos que reconocer el desconocimiento, en este caso, del nombre concreto que se asigna a este tipo de composición¹⁹ pero, no obstante, creemos

¹⁹ Aunque bien pudiera conferírsele el de octava quebrada que, en este caso recuerda la dúctil flexibilidad de la lira, precisamente por aquella alternancia entre endecasílabos y heptasílabos.

que ello es de secundaria importancia puesto que lo que prioritariamente importa es el hecho de efectuar un somero análisis (tanto en este como en los demás casos) que, sobre todo, afecte a los contenidos y al profundo sentido de cada poesía junto a sus aspectos substanciales de estilo, forma y estructura.

En principio parece quedar claro que se trata de un diálogo equilibrado y constantemente compensado puesto que cada intervención merece la respuesta del compañero dándose pues, por tanto, ocho estrofas en forma de octava; la alternancia entre endecasílabos y heptasílabos se da siempre en el mismo orden, esto es:

11		A
7		B
7		B
11	=====→	que se corresponde con el esquema de =====→
7		A
11		C
7		C
7		D
11		D

Consideremos también el notable mérito poético añadido por el que se aparece como una especie de concatenación (tan característica en los tercetos endecasílabos sobre los que se constituyen las epístolas, tan abundantes en los medios literarios de esta época) por lo que el penúltimo verso (en este caso, también de manera virtuosística, coincidente con el último) sirve de relación consonántica toda vez que de obligada rima al primer verso de la estrofa siguiente.

Otra notable singularidad es la reiteración que aquí se produce, absolutamente simétrica, aquella por la que el último verso de la estrofa anterior pasa a ser, absolutamente idéntico e invariable, el primero de la estrofa siguiente...

Además de todos estos conceptos cabe también considerar que dentro de este ámbito general poemático subyace claramente el espíritu estilístico y estructural de la lira. La lira es un recurso poético especialmente justificado en el naturalístico ambiente bucólico del *arborem sub quaedam* en que late la proverbial *áurea mediocritas*. En él aparecen dos rústicos individuos acompañándose con el instrumento, en este caso no es con la clásica flauta o el helénico *aulós*²⁰ sino con la renacentista guitarra española. En todo caso, es bien notoria la correlación entre conceptos clásicos bucólicos y su readaptación renacentista; todo ello aflora conceptualmente de manera inequívoca en

²⁰ El *aulós* es un instrumento similar a nuestra flauta dulce (o de pico) pero provisto de un tipo de lengüeta, por lo que bien se puede pensar que pudo ser el arcaico precedente de nuestro actual oboe. Del *aulós* probablemente deriva la palabra *Aula*, desde la que se muestra la inequívoca referencia al lugar del aprendizaje.

este apacible ambiente. En el aspecto poético es como si, en realidad, coexistieran de manera profundamente simbiótica, dos formas poemáticas a la vez: la octava, de manera objetiva y empírica y, al propio tiempo, la lira aunque de manera subjetiva, subyacentemente imbricada.

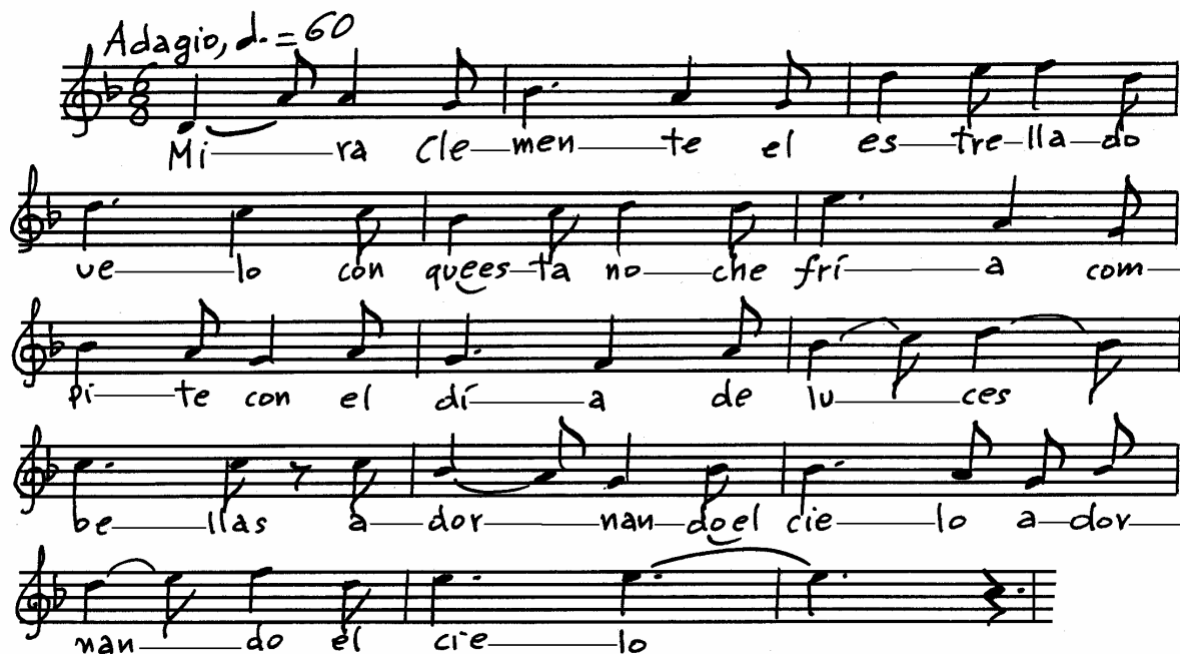


Figura 5.7. *Mira, Clemente, el estrellado velo.*

El bello y relajado contenido bucólico de este poema permite y aconseja que se establezca sobre él una apacible composición con una melodía plácida y de suave lirismo, en directa sintonía con aquel plácido mensaje y suave ambiente de naturaleza que evoca. El aspecto musical induce a establecer aquí una especie de alternancia entre un tenor que inicia la canción (Andrés) y un bajo (Clemente) que entabla con aquél la acción cantada.

8. EN ESTA EMPRESA AMOROSA

Esta poesía está constituida por ocho cuartetas dispuestas sobre consonancias perfectas en un orden estructural en el que riman los versos 1—4 y 2—3. Cabe señalar el mérito que supone la escasa reincidencia sobre las mismas desinencias, así como la variedad en la rima consonántica en la que, no obstante, se repite la terminación *-EZA* (presente tanto en la segunda estrofa como en la sexta, con la única salvedad de que si antes rimaba en 2—3, ahora lo hace en 1—4).



Figura 5.8. *En esta empresa amorosa.*

Esta composición melódica viene a ser como una respuesta al diálogo anteriormente mantenido entre Andrés y Clemente. Preciosa canta “con extrema gracia, como si para responderles fueran hechos”.

Con esta respuesta eleva Preciosa el alto nivel lírico mostrado anteriormente entre los requiebros y las alabanzas de Andrés y Clemente puesto que su contenido apela a unos altos valores morales pero manifestados siempre con plena naturalidad, sin ningún atisbo de petulancia, lo cual acrecienta aún más la gracia espontánea y el inocente candor con que son expresados.

La respuesta musical exige una melodía tierna, apacible y serena, según se ha pretendido aquí conseguir.

9. COMO CUANDO EL SOL ASOMA

Esta poesía queda constituida por sendas quintillas de versos con rima consonántica perfecta, en esta disposición:

A
B
A
A
B

B
A

B
A
B

Esta graciosa combinación presenta un especial interés desde su íntima constitución, en su más profunda textura, manifestada sobre un peculiar tejido, toda vez que se dan dos núcleos o confluencias de:

A
B

y otros dos de:

A
A

más otros de:

B
B

produciéndose con todo ello el conjunto que se muestra en el siguiente esquema:

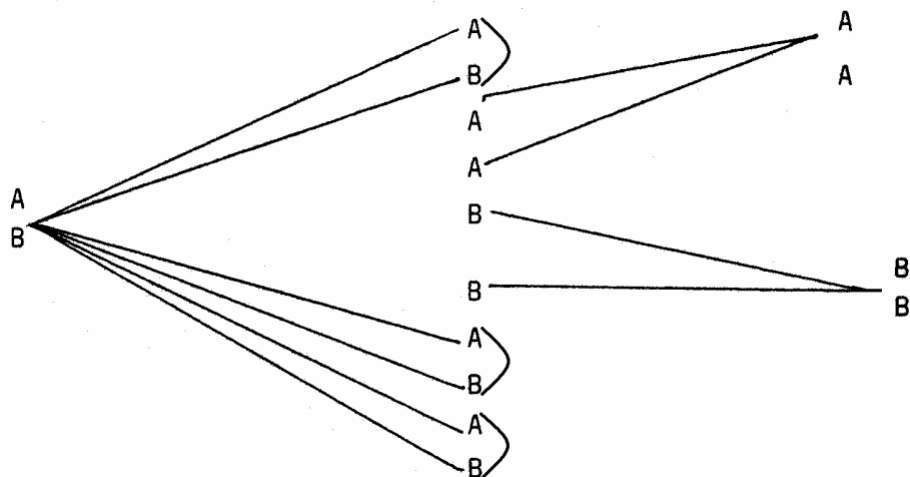


Figura 5.9. Esquema de consonancias en la canción *Como cuando el sol asoma*.

Ricardo expresa cantando, a requerimiento de su compañero turco Mahamut, el amor que siente por Leonisa. Parece ser que los versos (cuyas estrofas están dispuestas para ser cantadas alternadamente por dos cantores, en una especie de diálogo), no son de su invención pero, en cualquier caso, vienen muy bien para expresar el gran amor que siente Ricardo.

La cautividad y la enorme lejanía de su amada acrecientan notablemente la intensa nostalgia de Ricardo hasta situarlo más bien al borde de la profunda y depresiva melancolía.

En estos casos de honda tristeza es especialmente consoladora la acción de la música. Precisamente quien experimenta estas situaciones de dolorosa nostalgia está, por ello mismo, muy próximo a intuir el secreto consorcio entre amor-dolor-belleza. En estos contextos (según se ha indicado de manera reiterada) se muestra especialmente comprensible el misterio estético de la tragedia clásica, reeditada en la renacentista ópera.

Pero este misterio estético solamente es plenamente comprensible para aquellos espíritus nobles que llegan a entender que, verdaderamente, en la vida humana, los binomios de amor-dolor, voluntad-sacrificio, ilusión-abnegación no sólo son indisociablemente complementarios sino que incluso se funden hasta la más profunda y misteriosa simbiosis. Por ello sólo los espíritus nobles pueden adentrarse en lo que es verdaderamente inefable: el aprecio de la dolorosa contrariedad²¹ si a ella se ha llegado por efecto del intenso compromiso sobre el amor. La expresión de tan altos valores éticos no puede alcanzar su expresión sólo con las palabras puesto que éstas, incluso manifestadas desde los más eruditos términos poéticos, correrían la mayoría de las veces el riesgo de rozar el sarcasmo. Así lo entiende Cervantes con maravillosa claridad y por ello recurre a la ambientación musical (dentro de su narrativa y también en su obra poemática) para poder así mejor expresar momentos sublimes de especial encanto o de esplendorosa majestuosidad pero también, como en este caso, de profunda y dolorosa nostalgia²².

De igual manera que el dolor redime al hombre, sólo la música puede redimir, a su vez, la expresión literaria hasta elevarla a un superior nivel, en equidad expresiva con el propio dolor que la motivó. Por ello mismo, dentro de esta misteriosa pero cierta relación conviene referir una vez más aquella expresión²³ de Nietzsche, tan contradictoria pero, al propio tiempo tan real como la vida misma: “¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!”.

La jota es, dentro de su lacónica extensión, como un intenso bálsamo que alivia el dolor de quien la canta.

²¹ Esto mismo indicábamos anteriormente, (en *QUIJOTE* II, xii) en alusión a las tremendas palabras, verdaderamente ciertas, del cardenal Martini.

²² Esta dolorosa nostalgia amorosa adquiere un carácter todavía más triste al considerar Ricardo que esta tierra fuera durante algún tiempo un reducto estratégico (como efecto de la conquista de los almogávares) de la corona de Aragón pero que, a la sazón, ha pasado al poder otomano... De ahí que la melancolía de Ricardo es por ello más acerba.

²³ Indicada en la ob. cit., *El nacimiento de el tragedia*, pág. 191.



Figura 5.10. Como cuando el sol se asoma.

A pesar de la manifiesta vehemencia y el ímpetu pasional de la jota, ésta sintoniza perfectamente con un elevado grado de lirismo. Por ello mismo son muchos los compositores españoles que recurren a ella para subrayar los momentos de más intensa emoción en determinados contextos de sus obras.

Precisamente por todo ello hemos juzgado oportuno recurrir a la acción musical acopiando directamente la jota. Ella es capaz de traducir y concentrar, tan sólo en unos breves rasgos, la más intensa emoción desde su profunda y misteriosa capacidad expresiva. En ella se funde Oriente y Occidente en un maravilloso crisol cultural que se enciende y fulgura con el ardiente sol de España o tiembla de emoción en la trémula noche bajo un cielo cubierto de palpitantes estrellas...

En este caso hemos recurrido a la variante de la vibrante y recia jota aragonesa²⁴, dada su vehemente intensidad. No obstante conviene tener muy en cuenta que la jota nació en la Valencia²⁵ de la época musulmana.

²⁴ La jota aragonesa (como la navarra y la de otras zonas españolas) se ciñe estrictamente al recurso occidental de la mensuralidad (sobre el compás de 3/4). La jota valenciana, en cambio (estrictamente fiel e invariable respecto a sus arcaicos orígenes hispanoárabes) rechaza absolutamente la mensuralidad e incluso cualquier tipo de ritmo persistente. Puede decirse que, por esta métrica libre y por aquellas leves modulaciones de tercios y cuartos de tono, la jota valenciana mantiene aquella marcada tendencia “oriental”. En cambio, la estricta mensuralidad y el claro concepto de diatonía y de tonalidad de la jota aragonesa y navarra muestran ya una evidente metamorfosis de “occidentalidad”.

²⁵ Parece ser que la jota surgió en la Valencia musulmana como efecto de la invención de cierto músico, de nombre Ben Jot, que se acompañaba con su laúd... Esta arcaica forma contrapone su lacónica extensión con una expresión de notable profundidad. Dentro de un parecido parámetro formal fue

La bellísima idea temática de la jota tradicional valenciana muestra la singular naturaleza de una melodía de peculiar y encanto. A pesar de su arcaica ascendencia (puesto que deriva musicalmente de la *Nawba* hispano-árabe) se muestra siempre como algo muy natural y hasta familiar. Pero todavía se acrecienta mucho más nuestro asombro si consideramos que la jota valenciana se mantiene prácticamente invariable tras un largo milenio.

Efectivamente, en una de las variantes de la jota valenciana, que apenas ha debido experimentar modificación²⁶ alguna desde aquellos lejanos siglos de la Valencia musulmana, aparecen claramente volutas y arabescos por los que se evidencia su neta ascendencia hispanoárabe:



Figura 5.11. Variante A de la jota valenciana.

Esta variante B, (que se muestra a continuación) ofrece la posibilidad de poder ejercer una amplia libertad al intérprete puesto que éste puede reproducir, desde su libérrimo arbitrio, una gran cantidad de veces aquellos *gruppettos* descendentes que aparecen en el principio del tercer pentagrama lo mismo que aquellos otros que se

asumida también en las comarcas aragonesas y (sucesivamente, con el tiempo) también por diversas zonas del norte de la península ibérica, especialmente en Aragón y Navarra.

La jota valenciana ha permanecido, de manera prácticamente invariable, durante un milenio... En todo caso, el tipo de atractiva introducción instrumental que sobre ella se efectúa de manera antecedente (generalmente sobre un conjunto típico de rondalla, esto es, con bandurrias, laúdes, guitarras...) es un aditamento muy posterior, probablemente de los siglos XV-XVI (con sucesivo perfeccionamiento), y se manifiesta indefectiblemente sobre el compás de 3/4.

²⁶ Salvo aquellas leves eliminaciones de tercios y cuartos de tono (seguramente no desaparecidos de manera súbita sino con la lenta diacronía de los siglos) que fueron sustituidas paulatinamente por la diatonía occidental... A diferencia de la jota aragonesa, navarra o riojana (que, en realidad, derivan todas ellas de la primigenia jota valenciana cuyo origen se atribuye al hispano-árabe Ben Jot) la jota valenciana requiere en algunas de sus cadencias esa concesión a los cuartos o tercios de tonos para que así se muestre toda su genuina esencia hispano-musulmana.

muestran en la desinencia del cuarto pentagrama. Con ello se muestra el directo acopio de la culta canción hispanoárabe tratada según el estilo de la *Nawba*:



Figura 5.12. Variante B de la jota valenciana.

Precisamente cuanto más reiterativas son esas onduladas volutas sobre la desinencia de la frase, tanto más preciada sensación de belleza confieren a la melodía. En todo caso, es el buen gusto el que determina en cada caso la reiteración sobre este tipo de onduladas volutas.

No puede haber más afinidad entre estos reiterativos adornos (a modo de constantes ondulaciones) y ciertas partes de los cantos²⁷ de la Virgen y de Ángel del *Misteri d'Elx* (a los que inminentemente aludimos).

²⁷ En el *Misteri d'Elx* (nacido sobre el año 1266, a imitación directa del drama litúrgico francés) se mantiene admirablemente en la actualidad, con radical vigencia, esta tradición que implica la absoluta e inflexible exclusión de las voces femeninas, de manera que tanto los personajes de la Virgen como las de las “Marías” (y, por supuesto, los ángeles del *Aracoeli*, también llamada *Rescèlica*, como se denomina de manera entrañable en Elche...) son representados en realidad por niños (vestidos, para este caso, de mujer o de ángeles).

Frente a este hecho recomendamos vivamente la audición de una grabación (trasladada ahora al CD) que en su día se realizó de la magnífica soprano ilicitana, Dolores Pérez. De esta manera se puede comprobar la enorme diferencia cualitativa que existe entre la formidable prestancia de una voz adulta femenina (bien cultivada en el ámbito académico y revestida de todas sus formidables cualidades de extensión, registros, *fiato*, *vibrato*, mordiente, etc.) respecto a las tiernas voces infantiles, sobre las que hay que admirar no obstante, aparte de las intrínsecas y específicas cualidades vocales, todo un tenaz trabajo efectuado sobre ellas en orden a la selección, educación y cuidadoso mantenimiento, especialmente por tres diversos motivos:

- Las voces infantiles se mantienen, como tales, no más allá de los 14 años (en que se produce en ellas la mutación, por directo efecto de la pubertad).
- Por ello mismo es muy raro que una voz infantil puede cantar el mismo personaje del *Misteri* más allá de tres años consecutivos.
- Se da el caso, además, de que cuando se manifiesta prontamente una excelente voz infantil es a veces incapaz (dada su tierna edad de 9-10 años) de memorizar todo el papel... En cambio

Precisamente, en el canto²⁸ de la Virgen que aquí se muestra, aparecen esos giros, ondulaciones y sinuosidades tan propias del canto hispanoárabe:



Figura 5.13. Canto de la Virgen: *Ay, trista vida*.

Otro tanto ocurre respecto a esa influencia del canto hispanoárabe, como en el siguiente caso del canto del Ángel:

tras dos o tres años en que crece su capacidad memorística, comienzan a perderse las características de la voz infantil precisamente por el aludido efecto de la pubertad.

Este insólito monumento medieval, recientemente declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO (que se mantiene y actualiza frente a la desaparición del drama litúrgico en la zona meridional francesa, donde tuvo su origen) se representa en la ciudad alicantina de Elx los días 14-15 de agosto, aunque también, de manera excepcional, en diversos países.

²⁸ Estos cantos vienen a representar el componente hispano-árabe del *Misteri* que se contraponen deleitablemente con los cantos de los apóstoles, de directa ascendencia del canto llano de la Francia meridional. En cualquier caso, ambas muestras presentan un exquisito contraste y establecen una simbiosis estilística (siendo en sí misma el símbolo de aquella convivencia intercultural) a la par que suponen no ya sólo las más genuinas muestras de la propia época fundacional (sobre el año 1266) sino que son, sin duda las más exquisitas muestras de identidad de este teatro sacro medieval (plegado a la tradición franco-catalana del drama litúrgico) que ha llegado prodigiosamente hasta nuestros días.



Figura 5.14. Melodía del Canto del Ángel.

Ambos cantos, tanto el de la Virgen como el del Ángel, pertenecen a la versión primigenia del *Misteri d'Elx*²⁹ (dispuestos ambos sobre la más pura tradición hispano-musulmana). En ningún caso se ciñen, en absoluto, al concepto occidental de la mensuralidad, ni siquiera al de un elemental ritmo.

10. POR UN SEVILLANO RUFO A LO VALÓN³⁰

²⁹ Parece ser que existió una carta real por la que, sobre el año 1266, se autorizaba la representación de este drama litúrgico. Es muy probable que incluso antes de la Reconquista (en aquella segunda expansión por la que Jaime I rebasó los límites fronterizos establecidos sobre los mismos márgenes del Júcar, tras el primer empuje reconquistador) tuvieran ya noticia los mozárabes ilicitanos de los dramas litúrgicos que se representaban en tierras catalano-aragonesas y que allende los Pirineos se representaban ya desde fines del siglo X. Algunas de estas muestras se conservaron en antiguos códices (entre ellos el *Llibre Vermell* que se conserva en el monasterio de Montserrat).

³⁰ Se hace aquí indirecta referencia (“rufo”, esto es, rubio) a determinadas características de los habitantes de Valonia (Flandes), muchos de cuyos notables funcionarios llegaron a España acompañando al Emperador Carlos I. La llegada de Carlos I, con su extenso séquito de aquellas gentes flamencas, produjo serias convulsiones de todo tipo, especialmente del orden político, en la vida social española. La prepotencia de saberse aquellos flamencos personas adláteres del séquito del Emperador provocaba innumerables conflictos al chocar todo aquello frontalmente con la altanera y gallarda hidalguía española.

Al recorrer las calles de Almagro o de Villanueva de los Infantes se evocan diversas imágenes de aquella misma época, como si el tiempo se hubiera detenido varios siglos en ellas. Su recio encanto primigenio se ha prolongado en el tiempo y, aunque esporádicamente, en algunas esquinas de las blanqueadas calles manchegas de Almagro o de Villanueva de los Infantes no hay que forzar mucho la imaginación para presagiar la súbita aparición de aquellos personajes de la propia época cervantina. Incluso la más sencilla observación atiende y detecta el peculiar aspecto del gusto renacentista en que se entremezcla la reciedumbre castellana con el componente flamenco. Con esta sobria pero gallarda elegancia se muestra el adorno de las fachadas en que se ostenta el noble blasón entre los artísticos relieves de los recios portales, resaltando sus ocre entre el liso amplio y sencillo blanco manchego del conjunto total. Todo ello semeja joyas de oro solazadas, engastadas sobre amplios y perfumados paños de nivea blancura.

Se trata de un tipo de composición poética formada por cuatro pareados de arte mayor que, a modo de diálogo, sobre la forma musical de la *seguidilla*, se establece entre tres mujeres y un hombre. Se hace aquí referencia a lo flamenco³¹ precisamente desde el término “*valón*”.

El primer pareado consta de sendos dodecasílabos (puesto que las desinencias sobre palabra aguda u oxítona se contabilizan con una sílaba de más); este primer pareado es cantado por Escalanta.

Sigue a ésta la expresión de Gananciosa que canta un pareado del orden métrico endecasílabo.

Después es Monipodio quien canta su también parca estrofa mediante un pareado dodecasílabo (con terminación aguda, oxítona como aquel primero que cantara anteriormente Escalanta).

El postrer pareado lo canta Cariharta y es de las mismas características que el primero y el tercero (esto es, de desinencia agua).

No es necesario en este caso acopiar una profunda especulación para comprobar que, efectivamente, como en tantos otros casos de poesías anteriormente analizadas, cada uno de estos versos es susceptible de división en dos miembros o sendos hemistiquios, sin que, en este caso dejen de tener significado y sentido en sí mismos cada uno de los dos hemistiquios resultantes de esa elucubrativa división. Obviamente, el pleno sentido se adquiere con la adecuada complejidad de todo el pareado; pero, aún así, observemos que si se prescinde del segundo hemistiquio (subrayados) de cada uno de los siguientes pareados:

³¹ La palabra “*flamenco*” está íntimamente relacionada con el arte musical de los gitanos. Los conceptos léxicos de “*flamenco*” y “*gitano*” son términos casi sinónimos y prácticamente equivalentes desde que se supo (o se supuso) que los gitanos llegaron a España vía Flandes o porque, dada la índole idiosincrática de la gracia festiva del pueblo andaluz, éste les colgó irónicamente este apodo en atención al color de su tez, moreno y bronceado, precisamente opuesto al blanco y rubio de los verdaderos naturales de Flandes, o bien porque hallaba que las rateriles aficiones de los calés eran parejas a las que se atribuían a los flamencos que trajo consigo el Emperador Carlos I desempeñando puestos de notable responsabilidad en la nación española.

Puede ser también que este apelativo de “*flamenco*” haya tenido un origen muy distinto y que se adjudicase extensivamente a diversas gentes (gitanescas o no) de vida airada, bravía y pendenciera, características éstas similares a aquellas de las que solía hacer gala la bravucona soldadesca española que peleara en los tercios de Flandes.

Existe una tercera posibilidad (quizá la más fiable) para explicar la raíz etimológica de la palabra “*flamenco*” por la que ésta sería una corrupción o derivado léxico de las voces árabes *felagmengu*, que equivalen en castellano a “*campesino huido*”; también *fel-lah-mangu*, derivada esta última voz del verbo árabe “*gorjear*” y, por extensión, “*cantar*”.

Por un sevillano// rufo a lo valón
 Tengo socarrado// todo el corazón

Por un morenico// de color verde
 ¿cuál es la fogosa// que no se pierde?

igual continúan teniendo pleno sentido puesto que esos hemistiquios prácticamente actúan como aposiciones que extienden y complementan las referencias básicas.

Pocos casos habrá en estas poesías cervantinas en que quede tan claro lo que aquí se reclama como correspondencia y complementación musical. La expresión desenfadada, desenvuelta, alegre y dicharachera de estos pareados requieren inconfundiblemente un tipo de composición musical alegre, distendida y jocosa; precisamente todos estos aspectos se manifiestan claramente en el carácter desenvuelto y resuelto de la seguidilla que, de la mejor manera posible, hemos intentado traducir musicalmente:

Seguidilla Allegretto, ♩=116-120

Por un se-vi-lla-no ru-fa a lo va-lón
 ten-go so-ca-rra-do to-do el co-ra-zón
 Por un mo-re-ni-co de co-lor verde
 ¿cuál es la fo-go-sa que no se pier-de?
 Ri-nen dos a-man-tes há-ce-se la
 paz si el e-no-je es gran-de el gus-to más

Figura 5.15. Por un sevillano, Rufo a lo valón.

Bien hubiéramos deseado disponer aquí el inicio típico que caracteriza típicamente el arranque de la seguidilla, esto es, en disposición rítmica acéfala³². Pero, precisamente la configuración de la cabeza del verso no se adecua, en absoluto, a este tipo de característico arranque.

La seguidilla presenta un especial arraigo en la España meridional, particularmente en la región murciana y en Andalucía. Se dispone desde un carácter extrovertido, alegre, jocoso y festivo; por otra parte cabe también considerar que esta forma, marcadamente popular, se muestra especialmente adecuada para la alternancia entre diversas voces solistas o grupos corales, muy apropiada para aquellos casos en que se entabla un jocoso diálogo entre diversos personajes, como en este caso.

La seguidilla es una forma popular de marcado carácter español y se pliega tanto al ritmo ternario de la canción popular como a unas formas más desenvueltas dentro del flamenco (recibiendo allí el castizo nombre de *seguiriya*³³).

11. MADRE, LA MI MADRE

Es la única composición poética inserta en las *Novelas ejemplares* de la que se sabe, a ciencia cierta, que no pertenece a la inspiración del propio Cervantes. Parece ser que pertenece al *Cancionero de Turín* (según se ha indicado anteriormente).

Aunque en principio cabe conceptualizar el estribillo como perteneciente al acervo de la lírica popular, no obstante, por el carácter que Cervantes dispone en su desarrollo, la eleva a un nivel creativo culto puesto que, además de carecer de aquellas expresiones típicas populares, presenta un esmerado cuidado en la rima ya que no se repiten sus desinencias sino que se procura sobre todas ellas una variación constante.

Consta de un villancico (o estribillo completo inicial), especie de cuarteta asonante con estructura similar a la de “*Árbol preciosísimo*”, (es decir, con rima consonántica entre los pares, 2—4, quedando libres los impares). Aparecen cuatro mudanzas,

³² El ritmo acéfalo es el que inicia la frase musical después del tiempo fuerte del compás (o parte de él). Así ocurre en la célebre seguidilla de las *7 Canciones Populares Españolas* de Manuel de Falla, aquella cuyo principio canta “Cualquiera que el tejado tenga de vidrio”. Precisamente nos hemos referido anteriormente (en *QUIJOTE*, I, i. Prels.) a esta canción con motivo del enorme parecido con la propia poesía cervantina. Allí indicábamos que, muy probablemente, parece estar “directamente influenciada (casi copiada) de este mismo contexto cervantino”.

³³ Por efecto de la deformación fonética a que en muchos casos tiende la expresión del dialecto de calé de los gitanos.

compuestas cada una de ellas sobre dos cuartetos con rima consonante y estructurada de esta manera:

A
B
B
A

A
C
C
D

Al término de la segunda cuarteta de cada mudanza se insertan, a modo de dos versos en conjunción de vuelta—estribillo; se trata de los versos 3—4 del estribillo inicial (limitado solo al pareado del comienzo: “*que si yo...*”). De esta misma manera se procede en las cuatro mudanzas cuyas rimas, aunque se pliegan siempre sobre el orden antes indicado, modifican su tipo desinencial.

El cuarto verso de la segunda cuarteta de cada mudanza (conceptuado como D) siempre mantiene la desinencia—rima con la terminación *-EIS*, para así poder rimar con el segundo verso de la vuelta-estribillo: “*...no me guardaréis*”. Con este genial recurso, este verso D es, por una parte, final de la 2ª cuarteta y, al propio tiempo, primero de una terceta final:

D. “que no me encerréis
E. que si yo no me guardo
D. no me guardaréis”.

Para este caso hemos dispuesto una melodía que puede asumirse preferentemente desde el tipo de voz de soprano lírica:



Figura 5.16. *Madre, la mi madre.*

A continuación insertamos también esta famosa canción en su versión polifónica original. Sobre ella indica Miguel Querol lo siguiente³⁴:

Según Cervantes, esta canción era famosa en la Sevilla de su tiempo. Habla de ella en la jornada tercera de *La Entretenida* y en *El Celoso Extremeño*, poniendo en ambas obras varias estrofas de la canción. La música que aquí se publica es del Cancionero de Turín:

(Allegretto)

SOPRANO

1. Ma-dre, la mi ma- dre, guar- das me po- néis, que si
 2. y la de- ja a bier- ta cuan- do la ce- rreis, que si } yo no me
 3. cor-du- rao so- sie- go ja- más la ha- lla- réis, que si }

CONTRALTO

1. Ma-dre, la mi ma- dre, guar- das me po- néis,
 2. y la de- ja a bier- ta cuan- do la ce- rreis,
 3. cor-du- rao so- sie- go ja- más la ha- lla- réis,

TENOR

8. 1. Ma-dre, la mi ma- dre, guar- das me po- néis, }
 2. y la de- ja a bier- ta cuan- do la ce- rreis, } que si
 3. cor-du- rao so- sie- go ja- más la ha- lla- réis, }

guar- do, mal me, mal me, mal me guar- da- réis, que si

que si yo no me guar- do, mal me guar- da- réis,

8. yo no me guar- do, mal me, mal me guar- da- réis,

Figura 5.17. *Madre, la mi madre.*

³⁴ Miguel Querol Gavaldá. *La música en las obras de Cervantes. Romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces y para canto y piano*, ob. cit, pág. V. Esta canción la consigna Miguel Querol como de autor anónimo del siglo XVI.

Esta misma versión la introduce también Miguel Querol en otra de su publicaciones: *Cancionero Musical de Lope de Vega, Volumen III; Poesías cantadas en las comedias*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pág. 56.

Seguidamente, en esta misma publicación, introduce otra versión de esta misma canción; pero en este caso indica sobre ella la autoría de Pedro Ruimonte. Se indica en ambos casos la referencia literaria y el hecho de que Lope de Vega las incluye en sus obras: *El mayor imposible* y también en *Los melindres de Belisa*.

Dada la muy marcada incidencia que este estribillo tiene en el acendrado carácter del romancero popular, posiblemente se hayan compuesto sobre él otros diversos tipos de melodía. En cualquier caso confesamos que previamente desconocíamos la existencia de las muestras que ofrece Miguel Querol en sus publicaciones. Pero, en cierto modo, esto tiene alguna ventaja ya que, precisamente por ello mismo, no estábamos influenciados por el conocimiento previo de la preexistencia de ellas. Por ello mismo se procedió a componer la correspondiente melodía con la misma libertad que en todos los anteriores casos.

12. *RARO, HUMILDE SUJETO QUE LEVANTAS*

En este soneto sigue Cervantes (al igual que en el N° 5 y de la misma manera a como ocurrirá en el N° 18) la misma disposición para la rima, esto es, de esta manera:

A
B
B
A

A
B
B
A

C
D
E

C
D
E

No se puede evitar aquí el hecho de conjeturar, (ante la no-variación del esquema de rima consonántica), que Cervantes, siendo extraordinariamente sensible al implícito componente sonoro, musical, de la poesía, encuentre aquí, precisamente en este tipo de esquema, un sentido fónico de mayor expresividad y, por tanto, con mayores posibilidades sonoras respecto a otras posibilidades o alternativas.

Con las sinuosas melodías de unas chirimías que suenan en las calles, poco después, con el acompañamiento instrumental “al son del arpa y de una vihuela, con maravillosa voz oyeron cantar este soneto”:

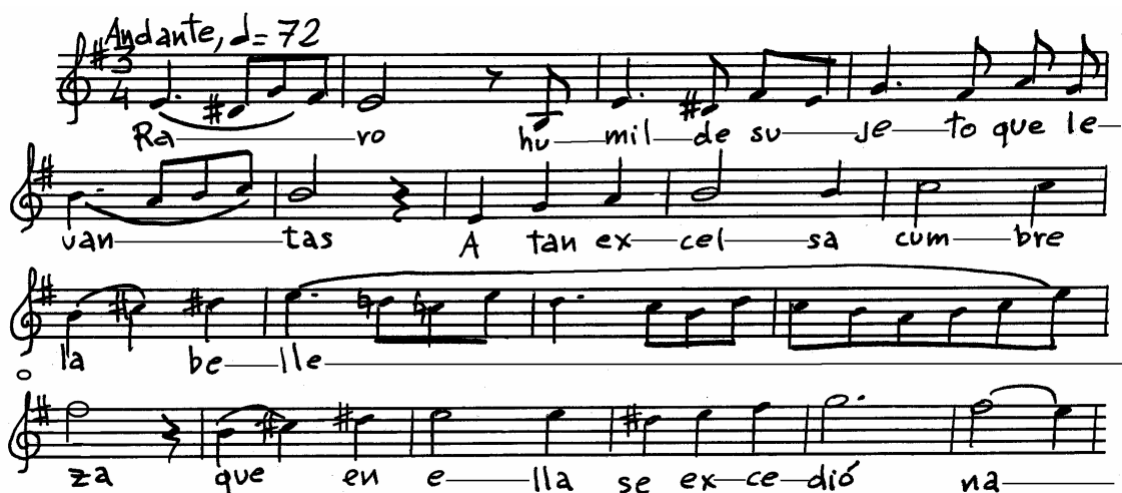


Figura 5.18. *Raro, humilde sujeto.*

Mediante este hermoso soneto (cantado “con maravillosa voz”) que está dedicado inconfundiblemente a Constanza, se nos da enseguida la pauta, respecto a su enamorado Avendaño, de que no está cantado por encargo sino que, más bien, se muestra expresado por otro rival también enamorado.

Los diversos tipos de progresiones melódicas que paulatinamente van confiriendo mayor intensidad a la expresión melódica es el fiel reflejo de aquella pasión que siente el anónimo enamorado puesto que sólo el sincero amor es capaz de producir aquella encendida expresión cantada.

13. SALGA LA HERMOSA ARGÜELLO

Es muy singular el inicio de esta poesía, con un arranque de ritmo acéfalo (que musicalmente se entiende como aquel arranque en que la cabeza motívica se demora respecto al ictus inicial). En todo caso se trata de un recurso muy sugerente para una posterior acción de composición musical. Notemos al respecto que esta composición poética muy bien podría haber comenzado así:

“[Que] salga la hermosa Argüello”

Pero, precisamente, este tipo de excepciones viene a conferir, en virtud misma de su marcada excepcionalidad, un mayor interés al contexto general, tanto por su rareza

defectiva (como en este preciso caso) como por su exceso³⁵, como en el caso de aquella poesía³⁶ de Federico García Lorca:

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela

Por lo demás, esta poesía cervantina cuenta con cuatro cuartetas asonantes en octosílabos. Los versos impares quedan libres, dispuestos en una absoluta asonancia; en cambio, parece establecerse una especie de rima consonántica entre los versos pares de las dos primeras cuartetas; pero esta rima consonántica se trueca, en los versos pares de las cuartetas 3ª y 4ª, en un tipo de rima parcialmente asonantada.

Cervantes narra que Lope, “como era de presto, fácil y lindo ingenio, con una felicísima corriente, de improviso comenzó a cantar de esta manera”:

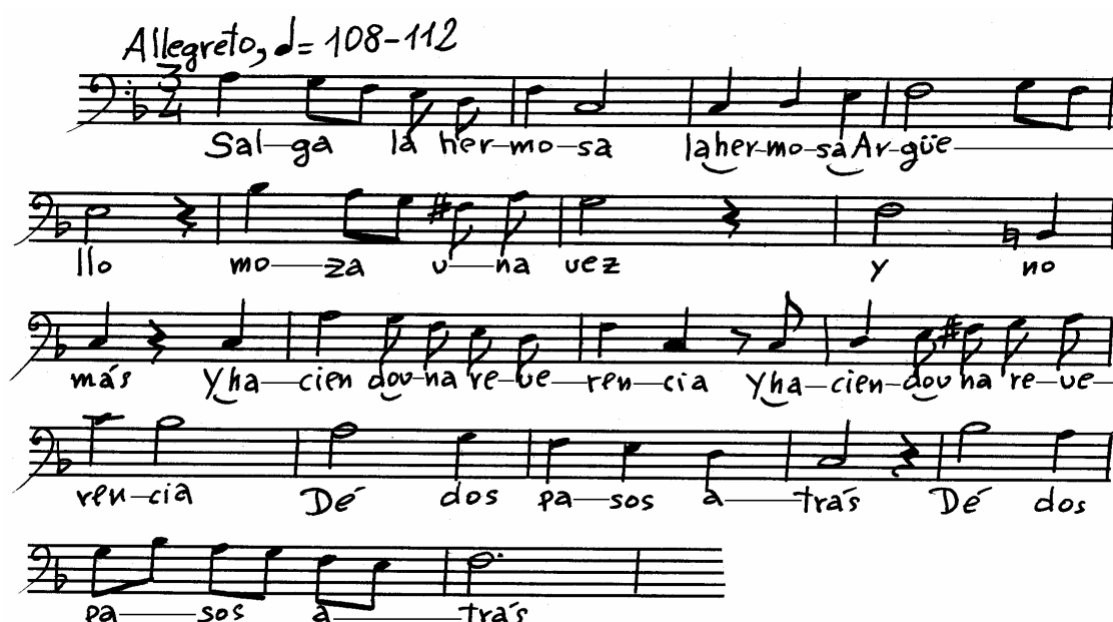


Figura 5.19. Salga la hermosa Argüello.

³⁵ Notemos que, aun en el caso de que se establezca la lógica (aunque no inexcusable) sinalefa entre *llevé+al* (*vé+al*), igualmente el verso excede en una sílaba el metro octosílabo.

³⁶ En este caso la licencia por exceso la constituye la primera y lacónica palabra de la **Y** inicial. En este caso se manifiesta con una admirable genialidad, como indicando que la recitación que se muestra empíricamente con este arranque contaba ya con un prolegómeno antecedente (de ahí la conjunción copulativa de la **Y**) pero que se omite o soslaya para sólo atender a lo más sobresaliente, que coincide precisamente con la declamación poética escrita; de ahí la justificación estética de la **Y** inicial, ya que la poesía muy bien pudo haber comenzado así:

Que yo me la llevé al río

o bien, con otro tipo de variante:

Y yo me la llevé al río

ya que, en estos casos, se cumplimentarían además las ocho reglamentarias sílabas.

No acaba de quedar claro si la expresión de “felicísima corriente” se refiere al carácter intrépido de Lope y, por él, a la fogosa improvisación con que éste se lanza a cantar este poema o, en otro sentido, se refiera a la forma musical de la *Courante* francesa, cuyo nombre se adaptó en España por el de *Corriente*³⁷, *Corrente* o *Corranda*.

La composición puede ser interpretada por la voz de barítono grave o de bajo cantante.

14. *ENTREN, PUES, TODAS LAS NINFAS*

Consta de 15 cuartetas en las que los versos pares, asonánticos, quedan absolutamente libres mientras que entre los versos impares se muestra esa constante intencionalidad por establecer, al menos como contraste, un tipo de rima parcialmente consonántica (o parcialmente asonántica, según se considere...).

Hasta cuatro veces aparece una especie de vuelta-estribillo, generalmente con *retrons*.

Si se considera la primera cuarteta propiamente como estribillo, tendríamos que los versos 3—4 de éste formarían en sí mismos el estribillo; pues bien, este estribillo aparece como vuelta con *retrons* al final de la cuarta estrofa (en este caso, también mudanza), tanto como al final de la octava, de la undécima y de la duodécima.

Musicalmente queda muy claro como se ha de proceder para la correspondiente disposición de la melodía, esto es, estableciendo una composición sobre la forma de la *Chacona* (dispuesta sobre compás de 3/4) ya que se cita, clara y explícitamente, en el decurso del propio poema:

³⁷ Al principio hubo *Corrientes* rápidas y lentas. Esta danza, en su primera época (de aproximada coincidencia con la propia época de Cervantes) era de un movimiento muy vivo y decidido. Como tal fue reemplazando a otro tipo de danzas que representaban un baile rápido dispuesto en compás ternario. Es prácticamente análoga al *Minueto* ya que muestra unas características muy similares.



Figura 5.20. Entren, pues, todas la ninfas.

Esta composición, que en la novela (de *La ilustre fregona*) la canta el Asturiano, puede ser asumida por un tenor lírico.

La *Chacona* presenta unas características muy similares a las del *Pasacalle*³⁸ y, por ello mismo, es muy probable su origen hispano. Por otra parte cabe tener en cuenta que son bastantes los tratadistas que consideran la *Chacona* y el *Pasacalle* como formas análogas mientras que otros, desde un criterio disímil, establecen diferencias que no siempre se confirman en la *praxis* sobre las composiciones que ostentan indistintamente estos títulos. En cualquier caso cabe pensar que tales dudas sobre el estilo de ambas se deben a la enorme diversidad y variantes de modelos existentes sobre este tipo de danzas; en cualquier caso cabe tener muy en cuenta que la mayor parte de ellas están escritas sobre compás de 3/4 (lo que contribuye a indicar y remarcar su carácter distinguido y señorial). El movimiento es, en ambos casos, relativamente pausado; por ello mismo (desde su escritura en el compás de 3/4) algunos establecen cierta analogía incluso con la Zarabanda³⁹ (también de origen español), de reconocido carácter majestuoso, solemne y aristocrático.

³⁸ Parece ser que no cabe duda sobre el origen español del *Pasacalle* ya que, la propia referencia filológica, en su aspecto etimológico, nos muestra que su traducción al italiano (*Passacaglia*) supone una transposición muy forzada puesto que la calle recibe en Italia el nombre de “*strada*” o el de “*via*”..., por lo que, en buena lógica, se hubiera denominado como “*passastrada*” o bien “*passavia*” de haberse originado en Italia.

³⁹ No obstante, la *Zarabanda* se muestra sobre un *tempo* solemne, parsimonioso, de elegante distinción, al menos tan cual nos lo ha legado la tradición, tanto compositiva como interpretativa desde la segunda mitad del siglo XVIII. Conviene sin embargo recordar que Cervantes se refiera a ella en algunos casos como la “*alegre Zarabanda*”, lo cual induce a pensar en un tipo más desenvuelto sobre la interpretación de esta danza, al menos en un principio para suponer que paulatinamente iría acomodándose a un tipo de

15. ¿DÓNDE ESTÁS, QUE NO PARECES?

Esta poesía consta de 14 cuartetas en las que (al igual que en la composición anterior), quedan asonánticamente libres los versos impares para producirse un intento de rima entre los pares en los que, no obstante, sólo se manifiesta mediante un tipo de rima parcialmente asonantada.

Cervantes parece tener cierta predilección por los versos octosílabos que, por otra parte, son los más adecuados para este tipo de canción-romance puesto que se pliegan sobre un trasfondo amatorio.

Apenas concluidas las anteriores melodías se narra que “se oyó una voz de un hombre que, sentado sobre una piedra [...] cantaba con tan maravillosa y suave armonía que los dejó suspensos y les obligó a que le escuchasen”:



Figura 5.21. ¿Dónde estás, que no pareces?

La noble distinción y la elegante gracia del texto poético no puede sino acomodarse a la aristocrática forma musical de la *Zarabanda* puesto que ambos caracteres se requieren, reclaman y entreveran mutuamente.

interpretación más pausada, tal cual disponemos posteriormente para la composición con el título: “¿Dónde estás que no pareces?”.

Aquí hemos optado por la voz del barítono ligero por ser este un tipo intermedio entre el tenor y el bajo y, por tanto, muy apto para traducir el mensaje de tan elevada expresividad.

16. ¿QUIÉN DE AMOR VENTURAS HALLA?

Así como Cervantes no tenía inconveniente en adoptar formas poéticas⁴⁰ creadas por coetáneos suyos, ahora nos hallamos ciertamente ante un tipo formal creado por el propio autor alcalaíno: *el ovillejo*⁴¹; en este caso aparecen cuatro ovillejos (aunque el último es, según consideramos, irregular o defectivo). Se trata de una estrofa muy “*sui generis*” dispuesta mediante diez versos y estando formada por tres pareados y una redondilla. Los pareados se forman con un octosílabo seguido de un verso quebrado, recortado (en este caso constreñido a sólo cuatro sílabas), cuya propia desinencia, (que se produce inmediatamente como obvia consecuencia de la brevedad del verso quebrado), viene a producir el efecto de una especie de eco sobre la desinencia o rima del octosílabo anterior. La rima del tercer verso quebrado se imita en el primer verso de la cuarteta o redondilla que sigue. De este modo se establece así (en la redondilla) una rima consonántica abrazada. Esquemáticamente resulta de todo ello un tipo de composición poética con una forma muy peculiar, de una dúctil flexibilidad, de especial atractivo y de una viva dinámica.

La disposición formal—estructural del ovillejo se muestra, por tanto, de la siguiente manera:

	FORMA—ESTRUCTURA	RIMA
Pareados	1.-----	A
	2.-----	A
	1.-----	B
	2.-----	B
	1.-----	C
	2.-----	C

⁴⁰ Por ejemplo, las *décimas*, llamadas también “*espinelas*” por haber sido ideadas por Vicente Espinel.
⁴¹ El nombre que Cervantes (o quien fuere...) le confirió a este tipo de forma, *ovillejo*, es por sí mismo, muy indicativo ya que hace alusión al revoltijo estructural que se muestra, con diversos cambios de constitución rítmica que, en todo caso, no dificultan el análisis sino que más bien le confieren una sugestiva amenidad y un añadido interés.

Redondilla	1.----- C
	2.----- D
	3.----- D
	4.----- C

Tomás compone unos versos en un escrito; allí se denota y manifiesta el amor que siente por Constancia y, al ser instado para manifestarlos, dice con donaire: “Estad atenta, que las coplas son éstas”:



Figura 5.22. *¿Quién de amor venturas halla?*

Esta composición se dispone estructuralmente de manera que propicia especialmente la alternancia entre el solista y el coro. El esbozo melódico deja bien claro que las interrogaciones pueden ser asumidas por un solista y las repuestas, a su vez, pueden ser asumidas por un grupo coral.

Al carácter desenvuelto y popular de esta poesía le conviene, en todo caso, una música divertida y desenfadada, tal cual se ha intentado aquí mostrar.

17. VOLVERÁN EN SU FORMA VERDADERA

Esta composición se constituye mediante un quinteto con cinco versos endecasílabos, por tanto, de arte mayor. La rima es absolutamente asonántica aunque, no obstante, los versos 3—4 presentan un tipo de desinencia sobre la que cabría considerar una especie de consonancia imperfecta, en tanto que muestran la correspondencia de:

levantaDOS
abatiDOS

Posteriormente, en *El casamiento engañoso* se narra, en un estilo entre gracioso y fantástico, lo siguiente:

Llegóse el fin de la Camacha, y estando en la última hora de su vida, llamó a tu madre, y le dijo cómo ella había convertido a sus hijos en perros, por cierto enojo que con ella tuvo; pero que no tuviese pena; que ellos volverían a ser cuando menos lo pensasen; más que no podía ser primero que ellos, por sus mismos ojos, vieses lo siguiente:

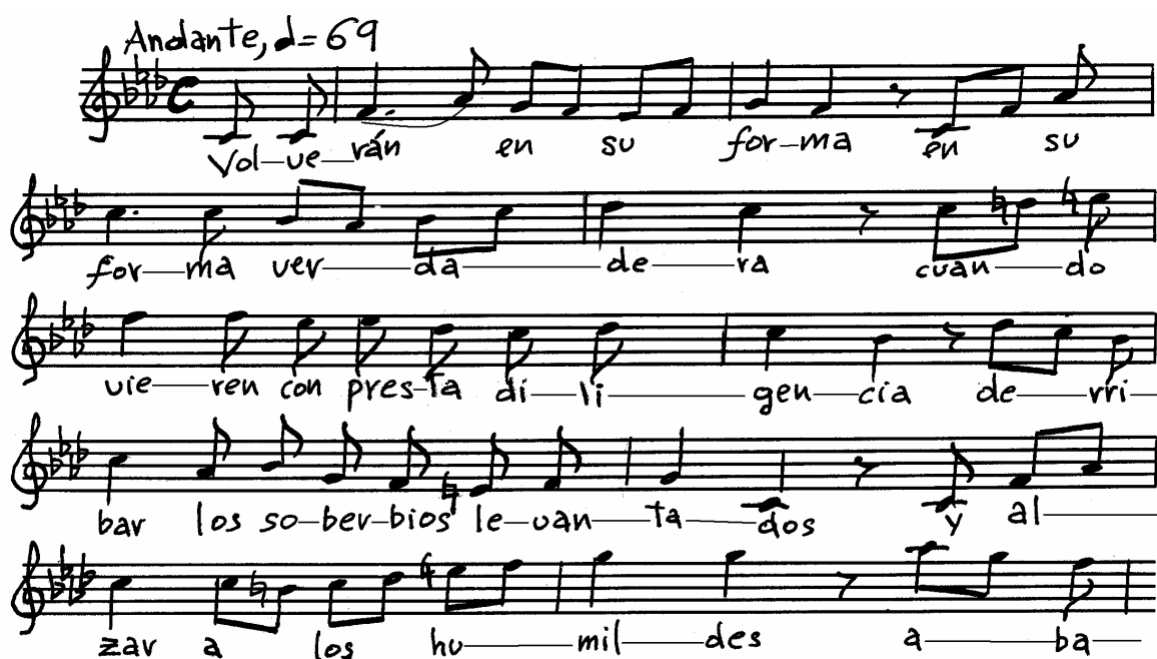


Figura 5.23. *Volverán en su forma verdadera.*

Para esta poesía se ha dispuesto esta melodía que se emplaza en el ámbito de una tesitura adecuada para la voz de soprano dramática o de mezzosoprano.

18. EN ESTA CALLE YACE MI ESPERANZA

Este soneto se pliega formalmente al mismo tipo de aquellos otros (sobre las poesías N° 5 y N° 12) que aparecen en este conjunto de las *Novelas ejemplares*. Por ello mismo presentan rimas consonantes perfectas entre los versos 1—4 y 2—3, esto es, de la variante de rima abrazada. El tipo formal se muestra mediante esta constitución:

A
B
B
A

A
B
B
A

C
D
E

C
D
E

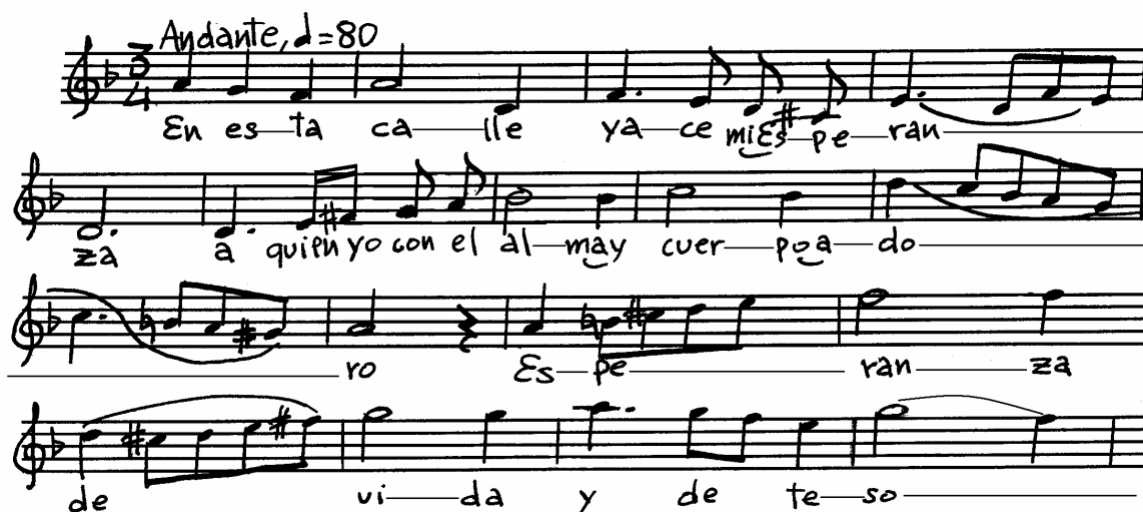


Figura 5.24. En esta calle yace mi Esperanza.

19. SALID, ESPERANZA MÍA

Esta composición poética consta de cuatro cuartetas con rima absolutamente asonántica entre los versos 1—3 y una especie de rima imperfecta entre los versos 2—4 que se manifiestan de manera cruzada.

Se narra la aparición del recurso musical de así:

Al son del arpa, dictándole el poeta su artífice, cantó el soneto un músico de los que no se hacen de rogar, en voz acordada y suave, el cual decía de esta manera:



Figura 5.25. *Salid, Esperanza mía.*

Es de rancia costumbre este tipo de acción, íntimamente asociada, entre el poeta y el músico. Por ella el poeta improvisa su composición tan sólo con que alguien le sugiera sucintamente un levísimo motivo que brinde una idea coherente sobre la que pueda expandirse y desarrollarse el sencillo poema. Todo ello se complementa con la acción, también repentizada, del cantor que tiene que acoplar los versos sobre un tipo de sencilla forma musical que cuenta generalmente con unas estructuras preestablecidas. Generalmente, este tipo de improvisados poemas (muy típicos en las “*albades valencianes*” y la “*trovas murcianas*”) se disponen sobre sencillas cuartetas de octosílabos. Aunque estas coplas se pueden cantar sucesivamente por el mismo cantor (o cantadora) la más directa tradición sugiere que los dos primeros versos sean cantados por un cantor a fin de que, de manera alternada, en absoluta continuidad, sea otro el que cante los otros dos versos complementarios. Con ello se establece un gracioso y sucinto

diálogo que añade un especial interés a estas diminutas formas espontáneas, poético-musicales, de la cultura popular.

Este tipo de acción se puede apreciar aún actualmente en diversos puntos de España, con los troveros de la región murciana y, muy especialmente, con los “cantadors” de las “albades”⁴² valencianas. Sobre las “albades valencianes” mostramos un ejemplo que, en realidad, es más bien un modelo o arquetipo, puesto que se sigue ese mismo (o muy similar esquema) en toda la región valenciana sin apenas variación alguna sobre el siguiente prototipo:



Figura 5.26. Ejemplo de alba valenciana: *Com el rossignol en l'hort*⁴³.

Generalmente se requería (y se sigue mostrando en las rondas enmarcadas ocasionalmente en las fiestas populares de la región valenciana) este tipo de canto para las rondar a las mozas y también con motivo de alguna festividad en que se agasaja a las clavarieras, los clavaríos o ésteros, e incluso también como homenaje a los santos

⁴² Se trata de un conjunto de coplas (o redondillas) que se suelen cantar a partir de las 11 ó 12 horas de la medianoche, generalmente en la víspera de algunas fiestas de cierto relieve o en las rondas que en el mes de mayo efectúan los jóvenes ante la reja o debajo del balcón de las mozas. En la región de Valencia es costumbre que este tipo de ronda musical cuente también con el sugestivo complemento de un tapiz de flores que se tiende primorosamente ante la puerta del domicilio de la chica rondada.

⁴³ Para este caso hemos acopiado aquí un sencillo texto de nuestra propia invención (“Como el ruiseñor en el huerto”), dispuesto sobre el invariable diseño en el que se cantan *les albades* (las albadas). Se trata de un tipo de canción establecido en una sencilla cuarteta de versos octosílabos que, supuestamente, improvisa el apuntador en el mismo momento. Éste, verso a verso, lo dicta en silencio al oído del correspondiente cantante. El grupo está formado por los dos cantantes (mejor con la alternancia de hombre-mujer), más el correspondiente puntador (especie de trovero que inventa e improvisa la poesía) y el *tabalet* y la *dolçaina*; cinco en total.

patronos⁴⁴. También en las “*albades*”, de similar manera a la jota, se suele acopiar ocasionalmente un tipo de variante de carácter satírico, irónico y hasta incluso mordaz o sarcástico⁴⁵.

Lo típico de estas “*albades*” es que se dispongan sobre un conjunto de cinco personas: el poeta o trovero, dos cantadores, más el dúo formado por los dos músicos que asumen la interpretación del “*tabalet i la dolçaina*”. Es especialmente de mayor interés que la pareja de cantadores esté formada por una mujer y un hombre, para obtener, de este modo, más sugestivo contraste alternante en canto. El conjunto que (según indicamos) se completa con la pareja de músicos que el tocan el *tabalet* y la *dolçaina*. Ambos instrumentos proceden de la antañona tradición hispano-arábiga del *safico* o *kirimia*⁴⁶ (especie de oboes que los árabes interpretaban sólo en fiestas muy señaladas o como muestra de honor y respeto). El *safico* o *kirimia* es un instrumento de viento-madera que se interpretaba conjuntamente con la *kuba* o especie de pequeño atabal. Este conjunto dual de *safico-kuba* parece ser el directo antecedente del sintético conjunto que se forma con el dúo de la *dolçaina-tabalet*. Este escueto conjunto musical, de entrañable tradición popular, es absolutamente inseparable en el folklore valenciano y suele anteceder a los diversos tipos de honoríficas comitivas, procesiones (tanto cívicas como religiosas) en las grandes solemnidades. En distintas zonas vasco-navarras, en cambio, son interpretados ambos instrumentos de manera simultánea por el mismo⁴⁷ músico. En Valencia, no obstante, la interpretación de la *dolçaina* alcanza notables niveles de virtuosismo, por lo que el *tabalet* es asumido por un segundo músico

⁴⁴ En este caso, antes de rondar a la reina de las fiestas y su correspondiente corte de damas de honor, la comitiva de músicos se desplaza a la calle en donde el santo patrón correspondiente tiene su imagen en una hornacina o una pequeña capilla. Ya ante él, con un texto poético adecuado, se canta también este tipo de tradicional copla (aunque, en este caso, referida directamente a exaltar algún laudable aspecto del santo).

⁴⁵ Como en el caso de la novela *Cañas y barro* de Vicente Blasco Ibáñez. Aunque en esta novela no aparece el contenido de esta copla sí que se introduce ésta en la versión cinematográfica que se hizo sobre la base de tan genial y dramática obra literaria. En esta obra es *Dimoni* (sobrino de la *Samaruca*) quien, medio borracho (o simulándolo) canta la malintencionada y hasta envenenada albada que se reproduce en la correspondiente cuarteta:

Nos tienes que complacer,
pues te lo pide tu socio
que es tu socio en tu negocio
y también con tu mujer.

⁴⁶ De ahí el nombre que adoptó posteriormente como *chirimía*, instrumento de intensa raigambre popular al que tan reiteradamente alude Cervantes, especialmente en el *Quijote*.

⁴⁷ Obviamente, como efecto de que ambos instrumentos sean interpretados simultáneamente por la misma persona, de ello se conlleva y deriva una enorme pérdida de posibilidades técnicas para cada uno

20. NO SE PUDRA NADIE

A ejemplo de aquellas poesías de la lírica tradicional y del romancero popular español, esta composición poética presenta una especie de villancico que, no obstante, no va a aparecer en ningún caso disponiendo versos de vuelta sino que únicamente aparece dos veces, precediendo en cada una de ellas a una serie de seis cuartetas que, tras él, se suceden ininterrumpidamente.

Estas cuartetas se disponen con una rima libre, absolutamente asonántica entre los versos 1—3; en cambio, entre los versos 2—4 aparece una cierta intencionalidad de rima que, no obstante, sólo puede alcanzar a resolverse mediante unas rimas consonánticas imperfectas y, también como en el caso anterior, en disposición cruzada.

La manera de situar los estribillos puede también sugerir que pueden ser empleados, desde un libre albedrío del *ad libitum*, al final de cada cuarteta en que este recurso resulte oportuno.

El hospital de los podridos es un tipo de novela-entremés que se establece sobre una forma con estructura dialogada, con esporádicas concesiones a la función narrativa.

En el epílogo de la obra saca Villaverde una guitarra y, acompañándose con ella, canta esta melodía:

de los dos instrumentos; por ello mismo se muestran desde unas posibilidades muy reducidas y rudimentarias. En cambio, tanto en la tradición valenciana como en diversos puntos de Castilla-León, al ocuparse el músico exclusivamente de la interpretación de la dulzaina, se puede obtener de ésta una amplia gama de posibilidades interpretativas, llegándose en algunos casos a mostrar niveles de auténtico virtuosismo sobre este antiguo instrumento.



Figura 5.27. *No se pudra nadie.*

Esta canción se ha dispuesto para una tesitura de tenor lírico que es, a la vez, cómoda y brillante; no obstante, puede también ser interpretada, obviamente, tanto por un tenor dramático como por un tenor ligero.

CAPÍTULO 6

LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA, HISTORIA

PERSILES-PRELS.

La música, aun siendo el medio para las expresiones más sublimes o de más intenso y delicado lirismo, se usa también a veces, según el respectivo nivel de cada persona, para manifestar su particular expresión, aquella que se corresponde directamente con su respectivo nivel cultural, su catadura moral y su estado de ánimo.

[...] según la priesa con que caminan?; que en verdad que a mi burra se le ha cantado el victor de caminante más de una vez.

De la misma manera, aparecen referencias metafóricas establecidas desde la música que, igualmente, pueden oscilar entre los extremos más apartados. Éste es uno de esos casos en que la referencia metafórica se rebaja a un nivel burdo, ramplón y grosero.

PERSILES, I, ii

Alongados, pues, un tanto de la isla, como se ha dicho, adornaron la nave con flámulas y gallardetes, que ellos azotando el aire y ellas besando las aguas, hermosísima vista hacían. El mar tranquilo, el cielo claro, el son de las chirimías y de otros instrumentos, tan bélicos como alegres, suspendían los ánimos;

Es muy significativa en este contexto la expresión sobre “el son de las chirimías y de otros instrumentos, tan bélicos como alegres”. De hecho, esta indicación viene a confirmar el reconocimiento sobre la enorme versatilidad de la expresión musical, capaz

de adaptarse a muy distintos y contrastantes caracteres para manifestar ambientes distintos y hasta radicalmente diferentes.

Conviene hacer alusión aquí, entre otras cosas, a la polivalencia de la música puesto que, de manera similar al lenguaje, es susceptible de adaptarse a las más dispares expresiones y los más variados usos... Para el caso cabe referir la expresión de la siguiente jota:

Que para ella no hay frontera...;
si será grande la jota
que es oración en la paz
y alegre para la guerra

En esta jota se muestra la enorme versatilidad de la música, capaz de adaptarse a la feliz expresión de la paz como, en otro sentido, ser elemento que impele al valor en la confrontación bélica.

De manera colateral cabe remarcar aquel tipo de festiva ambientación con que se adornan las naves en esta ocasión. De manera similar se adornan las carrozas para aquellos deslumbrantes desfiles que tienen lugar en nuestras fiestas populares. En todo caso siempre se suele establecer una directa correspondencia estética entre el tipo de adornos y ambientaciones con que se decoran calles y plazas con la clase de música que se dispone en las respectivas manifestaciones.

PERSILES, I, iii

Hizo señal Arnaldo a la nave que disparase la artillería, y el bárbaro a los suyos que tocasen los instrumentos, y en un instante atronó el cielo la artillería, y la música de los bárbaros llenaron los aires de confusos y deferentes sonos.

Efectivamente, en este párrafo se corrobora absolutamente lo que indicábamos anteriormente, especialmente en los dos siguientes aspectos:

- ❖ La música (“música de los bárbaros”, según se indica en este caso) se funde simbióticamente con los disparos de la artillería.
- ❖ En todo caso, todo ello es el reflejo directo del carácter bélico que se diseña en esta escena.

PERSILES, I, ix

[...] oyeron que de la una de las otras dos salía una voz blanda, suave, de manera que les hizo estar atentos a escuchalla. Notaron, especialmente el bárbaro Antonio el padre, que notó que lo que se cantaba era en lengua portuguesa, que él sabía muy bien. Calló la voz, y de allí a poco volvió a cantar en castellano, y no a otro tono de instrumentos que al de remos que sesgadamente por el tranquilo mar las barcas impelían; y notó que lo que cantaron fue esto:

Mar sesgo, viento largo, estrella clara,
camino, aunque no usado, alegre y cierto,
al hermoso, al seguro, al capaz puerto
llevan la nave vuestra, única y rara.

A la tersa situación anterior, llena de descomunal estrépito, sucede ahora un plácido y bucólico ambiente en la plena densidad de la alta mar... Una exquisita mezcla de deleitables sensaciones y de cálido lirismo se muestra entre densos azules celestes que se abrazan con la intensidad verde-azulada de las espumosas e incesantes olas...

Bien claramente se advierte que Cervantes estuvo, por los muy diversos avatares de su ajetreada vida, bien avezado a las muy diversas sensaciones marinas. En este caso, con tan sólo breves retazos literarios, describe densamente, como en un verosímil y sintético boceto pictórico, el ambiente marino con admirable claridad; pero es que, además, se permite superponer, entre la bellísima narración y la fina y tupida expresividad del subsiguiente poema, un lirismo de muy primer orden cualitativo. Más aún, la genialidad cervantina se manifiesta en este contexto en el sentido de que las funciones de los estilos narrativo, descriptivo y la expresividad del monólogo interior se entreveran con rara e imperceptible naturalidad.

Es muy significativa la expresión por la que se indica “cantar en castellano, y no a otro tono de instrumentos que al de remos”. Es cierto que los cantantes solistas y los componentes del coro polifónico encuentran en el correspondiente acompañamiento instrumental (generalmente de orquesta, aunque también desde el órgano, piano, arpa, guitarra, etc.) una sólida base de apoyo y una especie de arropamiento armónico de singular importancia y deleitable efecto estético. Pero, en todo caso, como radical contraposición con todo eso, supone también un inmenso placer, toda vez que una singular experiencia, cantar con el único arropamiento que suponen los sonidos espontáneos de la naturaleza. El rumor de las olas (acariciadas con los rítmicos golpes de remos...), la caricia del viento en la montaña, el agraciado susurro de las fuentes o de un riachuelo, también los deliciosos trinos de los pajarillos..., todo ello entorna, arropa y hasta aureola la acción del cantante que se siente, visceral y anímicamente, fundido en simbiosis con la maternal naturaleza... Esos leves rumores, esos deleitables

murmillos y susurros de la naturaleza parecen acariciar la voz del que canta...Pero todo ello es tanto más deleitable cuanto más sencillo y apacible, cuanto más humilde y natural; por ello mismo, el eco grandilocuente de la propia voz, retornando imponente desde las altas montañas, pierde aquel candor que le brinda el humilde y acompasado murmullo de la fuente o la corriente de agua del riachuelo al deslizarse entre las rocas...

PERSILES, I, x

—“Llegué al monasterio, que real y pomposamente estaba adornado. Salieron a recibirme casi toda la gente principal del reino, que allí aguardándome estaba, con infinitas señoras de la ciudad, de las más principales. Hundíase el templo de música, así de voces como de instrumentos.

La expresión “hundíase el templo de música” no pude ser más explícita. Cabe pensar y suponer que, junto a una amplia serie de instrumentos, sobresaldría especialmente la de un órgano.

Precisamente esta acertada y precisa expresión de “hundirse el templo de música” se ajusta plenamente a aquel sentimiento que yo experimenté¹, con mezcla de sobresalto y entusiasmo (dado que aquello era inaudito para mí hasta entonces) al término de la solemne procesión de la Virgen de las Virtudes en Villena. Al entrar la Virgen en el majestuoso templo arciprestal de Santiago² se produce un estallido general de música: el órgano, la banda música (dando constantes vueltas por las partes laterales y la girola del templo) y los cantos y aclamaciones festivas de la gente...

¹ Efectivamente, esa sensación, mezcla de sobresalto y fervor, experimenté dentro del templo, al término de la solemnísimas procesión de la Virgen de las Virtudes (que tradicionalmente se celebra el 8 de septiembre). En mi corta pero entrañable y evocada etapa como director de la Banda Municipal de Música de Villena (Alicante), el año 1985.

² Por cierto, esta iglesia, que arquitectónicamente tiene el esplendor y la magnitud de una catedral, es además (junto a la iglesia arciprestal de Morella y la propia catedral de Valencia) una de las más valiosas muestras del gótico valenciano de los siglos XIV y XV. Las columnas helicoidales de un solo cuerpo (o sea, no policolumnadas) son un verdadero prodigio de belleza arquitectónica. El exterior de esta iglesia manifiesta ya la enorme dimensión del templo pero, no obstante, su determinante y sobria severidad exterior no permite previamente, en absoluto, sospechar la magnificencia que, de manera radicalmente contrastante, se muestra en el interior. Uno piensa ante tan maravillosa iglesia... ¿cómo es de tan gran esplendor, sin ser sede catedralicia...? Pero posteriormente atiende a que Villena, aun teniendo el sencillo título de marquesado, llegó a controlar en su época (entre los siglos XIV-XV) casi una décima parte del territorio nacional español; de hecho, se extendían los dominios del marquesado de Villena desde las orillas del mediterráneo hasta las márgenes del río Duero...

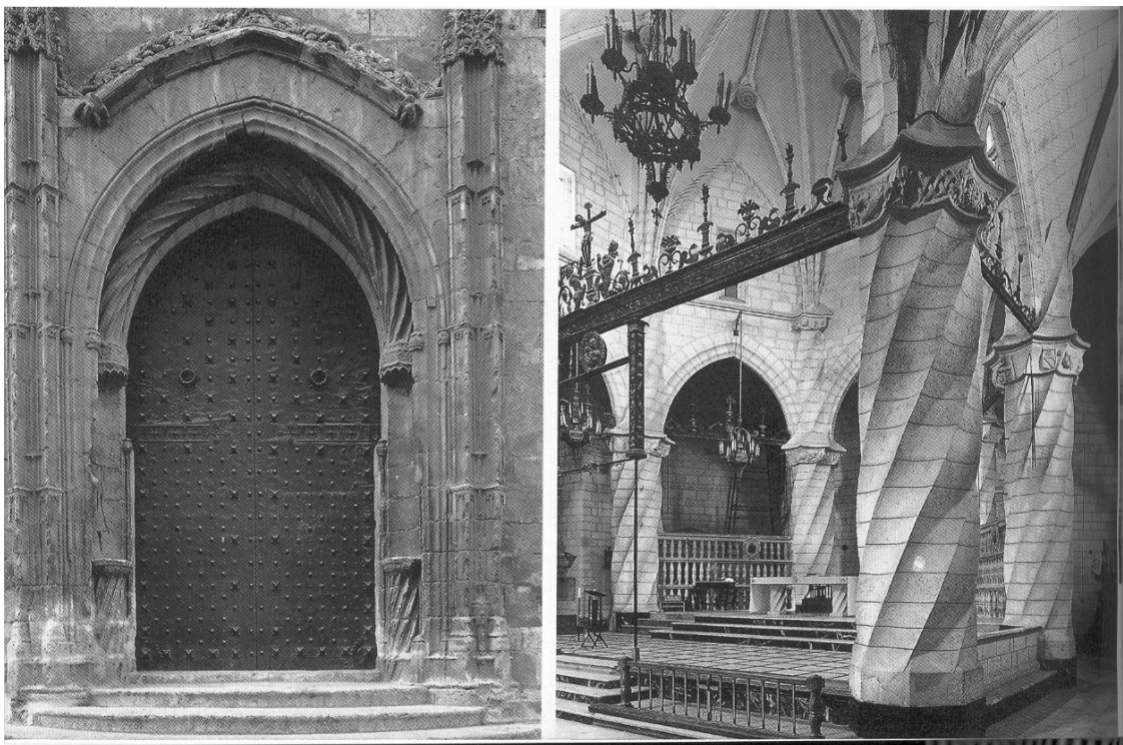


Figura 6.1. Iglesia gótica de Santiago Apóstol. Villena (Alicante).

Algo similar suele producirse para enaltecer y ensalzar el acto intensamente emotivo de la procesión de la Virgen de la Salud en Algemesí³. Este “hundirse el templo de música” se produce dentro del templo de Villena cuando la bellísima imagen de la Virgen de las Virtudes lo circunda reiteradamente, entre el estrépito de los arcabuces, el volteo general de campanas y el sonar incesante de la banda de música que interpreta ininterrumpidamente el Himno Nacional.

En todo caso, todo ello lo arropa el órgano. Por ello, si el piano recibe en justicia el calificativo de “instrumento rey”, el órgano bien puede denominarse como el “emperador” de los instrumentos. Efectivamente, el órgano⁴ puede ofrecer desde sí

³ Es muy notorio el caso de Algemesí en que esa alegría de música general se desparrama desde el templo por toda la ciudad, como una densa e incontenible riada de sonidos de todo tipo: entrañables y arcaicas piezas musicales que, con toscos instrumentos de *tabalet i dolçaina*, interpretan la Muixa ranga y diversas piezas tradicionales similares; todo ello se entremezcla con la participación de las bandas de música que aportan sus elegantes y suntuosas marchas de procesión... Todo el pueblo, con sus comparsas de diverso tipo, se convierte en un incontable ejército de entusiastas juglares que tocan sus instrumentos, cantan, danzan y elevan incesantemente sus torres humanas en honor de la Virgen. Todo un pueblo se convierte en jubiloso juglar de la Reina del Cielo. Las torres humanas se elevan reiteradamente, constituidas de manera mancomunada, sin distinción social entre médicos, laboriosos agricultores, arquitectos, profesores, mecánicos...

⁴ Considerando este hecho, cabe estimar como de capital importancia el recurso del órgano toda vez que valorarlo como un firme aliado del coro en multitud de obras. El problema estriba en todo caso en calibrar la respectiva densidad sonora de este magnífico instrumento a fin de que arrope convenientemente al coro y no oscurezca ni obstruya su acción vocal. Conviene tener muy en cuenta este hecho para que

mismo una portentosa síntesis orquestal ya que sus diversos resortes tímbricos le permiten, de manera alternativa o conjunta, la directa imitación de los propios sonidos orquestales aunque desde la inefable y atractiva gracia de la peculiaridad tímbrica organal.

PERSILES, I, xvii

Con todo esto, te ruego, señora, y te suplico que mires si con nuestro parecer viene y ajusta el tuyo, que, si algún tanto disuena, no lo pondremos en ejecución.

La expresión de “si algún tanto disuena” se dispone aquí claramente como una acertada metáfora y significa un desacuerdo, parcial o persistente, en el diálogo con otra persona. Disonancia es, en el concreto aspecto armónico musical, un sonido que rompe o altera el agradable equilibrio consonántico entre los sonidos propios del acorde. En todo caso se suele acopiar en la composición musical el recurso del retardo, esto es, la prolongación de una nota que, siendo consonántica en el acorde anterior, disuena en el acorde siguiente sobre el que se ha prolongado pero en el que es extraña. Pero esa tensión se resuelve convenientemente al mutarse aquella nota alargada, retardada, y trocarse en otra nota, familiar y propia del nuevo acorde.

PERSILES, I, xviii

Al zarpar los hierros y tirar las áncoras, disparó así la gruesa como la menuda artillería; rompieron los aires los sones de las chirimías y los de otros instrumentos músicos y alegres, oyéronse las voces de los que decían, reiterándolo a menudo:

--¡Buen viaje, buen viaje!

Rutilio, que iba sentado al pie del árbol mayor, convidado de la serenidad de la noche, de la comodidad del tiempo, o de la voz, que la tenía estremada, al son del viento, que dulcemente hería en las velas, en su propia lengua toscana, comenzó a cantar esto, que, vuelto en lengua española así decía:

Huye el rigor de la invencible mano,
advertido, y enciérrese en el arca
de todo el mundo el general monarca
con las reliquias del linaje humano.

—Posible cosa es que un oficial sea poeta, porque la poesía no está en las manos, sino en el entendimiento, y tan capaz es el alma del sastre para ser poeta como las de un

aquellas maravillosas ventajas que puede ofrecer el consorcio entre el coro y el órgano no acabe convirtiéndose en una masa sonora cacofónica.

maese de campo; porque las almas todas son iguales, y de una misma masa en sus principios criadas y formadas por su Hacedor;

Aparecen aquí, en estos tres fragmentos, tres respectivos y diferenciados conceptos para cada caso:

- A. disparó así la gruesa como la menuda artillería; rompieron los aires los sones de las chirimías y los de otros instrumentos músicos y alegres.
- B. convidado de la serenidad de la noche, [...] al son del viento, que dulcemente hería en las velas, [...] comenzó a cantar
- C. la poesía no está en las manos, sino en el entendimiento

En cierto modo, salvo el tercero de estos conceptos, los otros dos coinciden con gran aproximación con otros que se han tratado recientemente. No obstante, conviene puntualizar algunos aspectos:

A. “disparó así la gruesa como la menuda artillería; rompieron los aires los sones de las chirimías y los de otros instrumentos músicos y alegres”.

En cuanto a la estentórea y clamorosa mezcla de disparos que se entremezclan con los sones penetrantes de varios instrumentos musicales, ya se ha considerado abundantemente, con relativa y anterior proximidad, en *PERSILES*, I, x. En todo caso, la diferencia estriba en que aquí se produce este magno estrépito en el amplio medio marino, cuando las naves están zarpando desde el puerto.

B. “convidado de la serenidad de la noche, [...] al son del viento, que dulcemente hería en las velas, [...] comenzó a cantar”. También nos hemos referido anteriormente (en *PERSILES*, I, ix), a la sencilla placidez y el bucólico encanto que supone cantar con el único arropamiento de los rumores espontáneos de la naturaleza. En este caso se canta “al son del viento, que dulcemente hería en las velas”. La escena nos trae a la mente, (siquiera sea por la relativa aproximación que se establece desde el factor común del agua y de la noche), aquellos plácidos paseos en góndola en la noche veneciana. Ya hemos insistido sobre el sugestivo y peculiar hecho de que se manifieste el canto sin el acompañamiento de cualquier tipo de instrumentos musicales, solamente arropado por el correspondiente ambiente natural. En todo caso, en esos idílicos paseos en góndola, bajo la plácida noche estival, al amparo de los trémulos reflejos que se mecen y tiemblan ingenuamente sobre el constante aleteo de las candorosas olas, hasta la propia

sonoridad de las mandolinas parece estar de sobra...Sólo la voz, meramente la voz humana, armoniza sus cálidos latidos (henchidos de anhelos amorosos...) con ese tibio aleteo de las pequeñas olas que besan dulcemente, reiteradamente, aquellas fachadas doradas de los palacios góticos y renacentistas...

Evocamos aquí a Federico de Mendizábal cuando, en su *Canto a Italia*⁵, entre el enorme cúmulo de prodigiosas bellezas que magistralmente describe en su obra, se refiere especialmente a la fantástica e inefable Venecia⁶:

Venecia... La más bella ciudad entre las bellas;
Puente de los Suspiros... Rialto... Gran Canal...,
en donde el agua misma se deshace en estrellas
y el viento entre los mármoles tiene voz de cristal
y pasan en la noche las góndolas calladas
entre el jaspe de gráciles columnas, de palacios
que surgen de las aguas plateadas
como en sueños de Oriente bordando los espacios...

Estos versos nos evocan la ensoñación de un paseo en góndola en una plácida noche de verano. Sobre la expresión “y pasan en la noche las góndolas calladas” cabe considerar el embeleso del leve aleteo de las diminutas olas, como tenues caricias, como suaves suspiros de amor que se funden entre los cálidos besos de los enamorados...

En el peculiar trasfondo marino se nos muestra, fantástica y casi increíble, Venecia, con ese prodigioso halo de arcano misterio, sugestivamente reflejado en los vaporosos amaneceres invernales o en la noche estival bajo los rayos de luna que, amorosamente palpitantes, se mecen y escurren sobre las aguas... Sobre ellas parece deslizarse, como un profundo suspiro, ese amplio deseo de unir y abrazar sobre el mar los extremos de la cultura grecorromana. Pero, sobre todo ello, parece elevarse el alma hacia el ansia de infinitud que vibra y centellea en las estremecidas estrellas...

⁵ Se trata de la poesía *Canto a Italia* (pág. 24) insertada en la obra con el título *Madre Italia, io t'amo*. Aparece publicada por Ediciones Literarias Colección *Pontzen*, Libro 1º de la Academia Internacional homónima de Nápoles. Año 1871-72.

Italia es una inmensa maravilla, inabarcable en todos los aspectos. Junto con España muestra Italia, justamente orgullosa, el mayor elenco patrimonial artístico del orbe reconocido por la UNESCO. El imponente impacto que la belleza produce en el viaje a Italia fascina en extremo al visitante hasta casi abocarlo prácticamente al síndrome de Stendhal. Su tríptico de maravillosas ciudades emblemáticas: Roma, Venecia y Florencia..., sugestión al turista hasta niveles fascinantes, inefables... No obstante, desde nuestra particular experiencia, podemos afirmar que el conocimiento de cualquiera de sus otras muchas bellísimas ciudades (Asís, Siena, Bolonia, Milán, Nápoles con Pompeya y Capri, Orvieto, Génova, Palermo, Catania...) fascina también intensa y extraordinariamente, hasta el punto de considerar que, por sí sola y exclusivamente, cualquiera de ellas, de manera aislada, merece también exclusiva y sobradamente el viaje a Italia.

C. “la poesía no está en las manos, sino en el entendimiento”. Obviamente, la primera parte de esta expresión (“la poesía no está en las manos”) no se refiere a la fineza y elegancia de la caligrafía sino directamente a la habilidad para combinar el equilibrio de las estructuras con la justeza del metro y la deleitable musicalidad de las rimas. Con todo, la segunda parte de la frase (“sino en el entendimiento”) es la que atañe a la importancia esencial del concepto manifestado en la poesía, más que los recursos técnico-artísticos con que ésta se manifiesta.

Ya se ha aludido anteriormente al admirable caso de Luis Chamizo y el de otros poetas bastantes similares. Sobre todo esto cabe remarcar, una vez más, la facultad natural que toda persona tiene para la expresión poética y para la música, en tanto que las destrezas para la literatura y la música parten del fenómeno común de la comunicación que se apoya, en última instancia, en la facultad del habla. No obstante, es muy lógico considerar que aquellas facultades para la expresión poética y musical se dan en muy distinto grado entre las personas, extendiéndose en una inmensa gama que va desde la asombrosa genialidad hasta la manifiesta vulgaridad. En todo caso cabe considerar estos dos básicos aspectos:

- ❖ La legítima aspiración de toda persona a remontar lo meramente prosaico del lenguaje utilitario para alzarse a una pretensión de mayor nivel estético.
- ❖ En todo caso, esa legítima pretensión no debe coartar el criterio para discernir los diversos grados cualitativos que se muestran en una inmensa gama que se corona, en el supremo nivel cualitativo, con la aportación genial de personas dotadas de portentoso talento y de singular aptitud artística.

PERSILES, I, xxii

Ya se ha indicado reiteradamente el empleo enormemente polivalente de determinados instrumentos para diversos usos. Además de la amplia versatilidad de unos mismos instrumentos para la expresión de muy diversos caracteres, existen algunos que, además, se prestan a usos muy dispares, como para el caso, las trompetas, cornetas, etc., que tan estimables funciones de diversos tipos de aviso efectúan en el ámbito militar.

Sonó una trompeta, soltaron la cuerda y arrojáronse al vuelo los cinco.

En las corridas de toros, calificada como “la fiesta nacional”, el grupo de cornetas (siempre tras la oportuna orden del presidente del festejo, indicada con la muestra del correspondiente tipo de pañuelo) se encarga de emitir y manifestar, con su penetrante toque, los correspondientes avisos desde los que se rigen los cánones de este singular y tremendista espectáculo.

PERSILES, I, xxiii

[...] es privilegio de la hermosura rendir las voluntades y atraer los corazones de cuantos la conocen, y cuanto la hermosura es mayor y más conocida, es más amada y estimada.

En principio cabe apostillar aquí el siguiente pareado en que amor y conocimiento son conceptos que se reclaman:

Se ama lo que se conoce;
[y] se conoce lo que se ama

De hecho, este fenómeno de íntima reversibilidad se da no sólo desde la dualidad de conocimiento—amor; se da también entre otros ámbitos: conocimiento—bondad, conocimiento—virtud, conocimiento—cultura y ciencia, conocimiento—arte, etc.

En este caso se considera la relación de atracción reversible entre conocimiento—hermosura. Sobre ello cabe atender a las consideraciones que en este sentido indica⁷ Schopenhauer:

Se puede estar dotado de la sensibilidad más exquisita para apreciar la belleza, y de la inteligencia más recta para juzgarla, sin ser capaz, con todo esto, de penetrar y de explicar, desde un punto de vista abstracto y verdaderamente filosófico, la naturaleza de lo bello y del arte; así como se puede ser muy noble y virtuoso y tener para determinarse en cada caso concreto una conciencia tan delicada como la balanza más sensible, sin estar por ello en situación de poder analizar filosóficamente y exponer en abstracto el valor moral de las acciones humanas.

Desde ahí, precisamente, desde este tipo de consideraciones que no por ser del orden abstracto son de menor interés, recurrimos para la expresión hermenéutica de tan compleja cuestión como es la belleza dado que es la esencial finalidad de la creatividad poético-musical toda vez que su razón de ser, ética y estética.

⁷ En su ob. cit. *El mundo como voluntad y representación*, pág. 69.

Bien vemos que se actualiza con esto el eterno problema de la adecuación hermenéutica que ya se intuyó claramente en la Grecia clásica desde la complejidad que se muestra en la triple dimensión:

- En principio, entender adecuadamente desde la consideración analítica la correlación de reversibilidad entre conocimiento—hermosura.
- Después, intentar manifestarla desde la creatividad y, en su caso, poder mostrarla coherentemente en la declamación poética o la interpretación musical de modo conveniente al auditorio.
- Por fin, lograr ser pertinentemente entendido por el público correspondiente.

Cabe considerar, no obstante, que, si ya de por sí es difícil entender debidamente la obra de arte, y mucho más arduo aún afrontar analíticamente los parámetros que condujeron su creatividad, (puesto que ello supone ‘estar dotado de la sensibilidad más exquisita’), nada digamos de la confusión que se origina cuando se rechazan las propias leyes intelectivas de la naturaleza.

La naturaleza tiene sus propias y fundamentadas leyes, y una de ellas, básica, esencial, es el estatuto directamente prioritario que impone la propia sensibilidad, tanto en el ámbito receptivo como en el creativo. A su vez, la sensibilidad es una magnitud intelectiva que dinamiza desde su propia activación toda una serie de variados sentimientos que operan en muy distintos grados y direcciones emotivas. Conviene tener en cuenta que nuestro actual y moderno concepto sobre la palabra *sensibilidad* y, en otro sentido, a que esta palabra equivalía en Grecia al concepto de *estética*⁸ (*aisthesis*: sensación, conocimiento, inteligencia...).

Volvemos a recurrir a Arthur Schopenhauer⁹ quien manifiesta el grado de importancia que supone el profundo compromiso intelectual para la comprensión de la obra artística mediante la profunda y pormenorizada inspección de la obra; algo que sólo desde el planificado método y la rigurosa sistematización del análisis puede conseguirse aproximadamente, puesto que:

La posibilidad que tiene el artista de concebir lo bello a priori y la que tiene el inteligente de reconocerla a posteriori resultan de que el inteligente y el artista son

⁸ La palabra *estética* ha variado su concepto notablemente su concepto semántica en la modernidad. De esta manera, para el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua viene actualmente a significar: *Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte*. En cambio, en la antigüedad clásica significaba meramente aquella sensación que dinamiza el conocimiento.

⁹ Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación*; ob. cit., pág. 54.

ellos mismos la esencia en sí de la Naturaleza, la voluntad objetivada. Pues, como dice Empédocles, “sólo lo semejante puede reconocer lo que le es semejante”; sólo la Naturaleza puede comprenderse y profundizarse a sí misma, pero al espíritu sólo lo comprende el espíritu.

PERSILES, II, iii

Ordenaron los médicos que en ninguna manera la dejaran sola, y que procurasen entretenerla y divertirla con música,

Estamos insistiendo constantemente en la inmensa versatilidad de la música. De hecho, ésta se adecua a muy diversas funciones, caracteres, usos, etc., del orden más dispar y contrastante. Entre estas funciones cabe también considerar la de la mera diversión y entretenimiento.

PERSILES, II, iii

[...] hallaron en los de Auristela que no era del cuerpo su dolencia, sino del alma. [...] Ordenaron los médicos que en alguna manera la dejaran sola, y que procurasen entretenerla y divertirla con música.

[...] deseosa de entretener a Auristela, cantando al son de una arpa que en las manos traía, [...] desta manera comenzó a cantar en su lengua lo que después dijo el bárbaro Antonio que en la lengua castellana decía:

Cintia, si desengaños no son parte
para cobrar la libertad pedida,
da rienda al dolor, suelta la vida,
que no es valor ni es honra el no quejarte.

Cervantes siempre sorprende positivamente en una amplia diversidad de aspectos. Aquí aparece un notable rasgo de modernidad al valorar con denso aprecio la influencia terapéutica que la música posee en aquellos casos de dolencias psíquicas, especialmente del orden melancólico. Con ello se advierte claramente un precedente de lo que modernamente se conceptúa como musicoterapia que progresivamente va logrando una mayor valoración y aceptación (dentro del ámbito médico-psiquiátrico y en el dominio de la psicología médica). Visto así, si la música posee ese valor terapéutico, también cabe admitir, en el otro extremo, su poder profiláctico, esto es, lo saludable de la frecuente audición musical para conferir equilibrio emocional al ámbito psíquico humano.

Tras la referencia a la función del entretenimiento (sobre la que aquí se reincide), cabe también considerar muy profundos aspectos contenidos en el cuarteto endecasílabo que continúa. En él cabe destacar especialmente estos dos fundamentales aspectos:

- ◆ Recobrar la libertad que se perdió al declarar rendidamente el amor hacia otra persona. Si este amor no es adecuadamente correspondido, obviamente causa, de manera inevitable, un gran dolor y, desde él, un crudo efecto de desengaño (como no sea que hubiera un malsano interés económico y, por tanto, no queden heridos los sentimientos, sino sólo la decepción materialista...). El desengaño, paradójicamente, es aun más penoso e intenso si la persona a la que se hizo entrega del amor no sobresalía especialmente en condiciones morales e intelectuales y no estaba (supuestamente) a nuestro nivel. Pero este mismo desengaño nos libera al recuperar un corazón que se había entregado con excesiva nobleza y confiada prontitud... Por el contrario, si la persona a la que se ha hecho entrega del amor se la considera superior a uno mismo, precisamente en ello mismo estriba el paliativo y el atenuante para que el dolor sea menos intenso ya que, no sin la correspondiente contrariedad y la razonable desilusión, se considera, razona y admite al fin la desmedida pretensión ante la desproporcionada diferencia...
- ◆ Contrariamente a lo que suele pensarse, en muchos casos el mero recurso de la queja es un lenitivo, cuando no un bálsamo terapéutico para poder afrontar (que no superar...) el intenso dolor que causa el desengaño en el amor... Conviene insistir en lo que Schopenhauer indica claramente, respecto a esta cuestión, mediante las siguientes consideraciones¹⁰:

Un héroe se ruboriza de exhalar quejas vulgares, pero no quejas de amor, porque entonces no es su propia pena, sino que en ella, halla expresión el lamento de la especie.

En cambio, las quejas de amor que suelen ser un lenitivo, a modo de analgésico para el dolor, no suelen ser convenientes para otro tipo de lacerantes problemas ya que esa sabia expresión de que “recordar es volver a vivir” verdaderamente recrudece y reabre las heridas inherentes a conflictos económicos, sociales, culturales o de asuntos familiares diversos.

¹⁰ Arthur Schopenhauer: *El amor, las mujeres y la muerte*; ob. cit., pág. 41.

En todo caso, como el amor sincero es un sentimiento nobilísimo, si se ha manifestado con generosa entrega, aunque haya sido infeliz el resultado, siempre se encuentra en su misma evocación el propio consuelo, precisamente por el misterioso e inefable atractivo de este sublime sentimiento que habíamos manifestado sinceramente. Para el caso conviene recordar parcialmente las intensas y veracísimas expresiones poéticas de Antonio Machado, ya anteriormente referidas:

En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón...
[...]
Mi cantar vuelve a plañir:
“Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada..”

PERSILES, II, x

Llegamos más cerca, y conocimos ser barcas enramadas los que parecían árboles, y que el son le¹¹ formaban los instrumentos que tañían los que en ellas iban. [...]

—El pescador menos gallardo se apartó a dar orden a la demás turba que levantasen las voces en alabanza de la recién venida extranjera y que tocasen todos los instrumentos en señal de regocijo. [...] Apenas entendieron esto, cuando dejaron los instrumentos regocijadores y acudieron a los bélicos, que tocaron “¡arma, arma!” por entrambas riberas. [...]

[...] sonaron los instrumentos con nuevos y alegres sonos; alzaron las voces todos, con que se aumentó la alegría; [...]

El rumor de la gente y el son de los instrumentos era tan grande, que no se dejaba entender lo que mandaba el capitán del mar, [...]

La barca tercera traía por insignia a la Diligencia, en figura de una mujer desnuda, llena de alas por todo el cuerpo; que, a traer trompeta en las manos, antes pareciera Fama que Diligencia.

Se extractan aquí los siguientes aspectos:

- A. ser barcas enramadas los que parecían árboles, y que el son lo formaban los instrumentos.

¹¹ Aparece aquí un nuevo caso de leísmo. Según hemos considerado, esto es bastante frecuente en autores de habla castellana (aunque no, paradójicamente, en autores de las zonas catalano-valencianas que escriben su obra en castellano). En Mendizábal, Antonio Buero Vallejo, Miguel Delibes y tantos otros se manifiesta reiteradamente este defecto.

- B. que tocasen todos los instrumentos en señal de regocijo.
- C. dejaron los instrumentos regocijadores y acudieron a los bélicos.
- D. sonaron los instrumentos con nuevos y alegres sonos, alzaron las voces todos.
- E. a traer trompeta en las manos, antes pareciera Fama que Diligencia.

Entre los aspectos aquí extractados se muestran referencias muy dispares y de muy diverso sentido:

A. “ser barcas enramadas los que parecían árboles, y que el son lo formaban los instrumentos”. La expresión de “barcas enramadas los que parecían árboles” indica claramente la densa profusión de los adornos vegetales empleados en este caso. Probablemente en varios lugares de España acontezca en sus fiestas algo similar a lo que ocurre en la región valenciana. Allí, como directo reflejo de sus extraordinarias fiestas, plenas de exuberante y bucólico barroquismo, suele programarse desfiles de carrozas sobre las que montan ordenadamente las reinas y las damas de las correspondientes comisiones de los festejos. Las fiestas de las Fallas¹² de San José, las de Moros y Cristianos, la de la Feria de Sant Jaume (en la capital levantina durante el mes de julio) ofrecen este tipo de fastuosos desfiles (con la acostumbrada conclusión en la “batalla de flores”). En ellos que aparecen cantidad de carrozas de singular e inédita belleza, verdaderos prodigios de renovada inventiva, de ingeniosa estructuración del andamiaje y de artístico recubrimiento, bien de flores naturales o de papelitos de diversos colores que, siguiendo el orientador boceto, muestran un verdadero ingenio estético, con recurrencia incluso a la técnica cromática, el *esfumato*, etc. Tales alardes de monumentalidad artística suelen ser amenizados con pasodobles típicamente

¹² Hay que tener muy en cuenta que las fallas no sólo se disponen en la ciudad de Valencia. En realidad, son muchos los pueblos y ciudades que se acogen jubilosamente a este tipo de tradicionales fiestas cuyos espectaculares monumentos falleros ocupan a los asociados a estas “comisiones falleras” durante gran parte del año (entre la génesis de la idea central de la falla, el desarrollo de sus secciones con sus complementos y, luego, la paciente, laboriosa y costosa acción técnica, artística y económica...). Con gran ilusión y admirable denuedo están gran parte del año ocupados en la detallada previsión de esta genuina actividad festera, para que todo ello culmine felizmente en las noches de la “*plantà*” entre el 15 y el 16 de marzo.

Pueblos y ciudades de las tres provincias valencianas se aprestan a encauzar y disponer tan maravillosas como sorprendentes (aunque efímeros) monumentos artísticos conocidos como fallas: Benicarló, Borriana, Vall d’Uixó, Sagunto, Manises, Torrent, Burjassot, Xàtiva, Alzira, Cullera, Gandía, Denia... y tantas otras localidades ofrecen en sí mismas unos densos contenidos festeros desde los que para nada se añoran los de la propia ciudad de Valencia (excesivamente bulliciosa, especialmente entre los días 17 al 19 de marzo...). Más bien al contrario, cualquiera de todas estas localidades ofrecen, de sobra, densos y fastuosos contenidos festeros al tiempo que, a su vez, libran al turista de aquellas insufribles aglomeraciones que se producen en la capital del antiguo reino, especialmente en “horas punta” como la “*masclètà*”, ofrenda de flores a la Virgen de los Desamparados, etc.

valencianos de una singular y exquisita belleza musical. La indicación de “tañer los instrumentos” parece hacer directa referencia a aquellos de cuerda-arco y cuerda pulsada o punteada.

B. “que tocasen todos los instrumentos en señal de regocijo”. Una vez más advertimos aquí la enorme versatilidad de la música para manifestar muy distintos caracteres, en este caso el del alegre regocijo.

C. “dejaron los instrumentos regocijadores y acudieron a los bélicos”. La palabra “instrumentos” está aquí cabalmente empleada ya que, en un sentido básico y genérico, la palabra “instrumento” es de una amplia polivalencia. Un caso muy distinto es, en cambio, el de la palabra “herramienta” que suele emplearse, de manera cómoda y cicatera, en vez de acudir a pensar en términos hermenéuticos más apropiados para cada caso concreto. De esta manera oímos en demasiadas ocasiones expresiones como la siguiente: “La comisión de asuntos económicos cuenta con herramientas adecuadas para elaborar los planes presupuestarios”, y cosas de semejante calaña. Acudir a la expresión de los instrumentos bélicos indica en este caso, obvia y acertadamente, tomar súbitamente las armas, tanto las llamadas armas blancas como las de disparos de fuego de pólvora.

D. “sonaron los instrumentos con nuevos y alegres sones, alzaron las voces todos”. De nuevo se retorna aquí al regocijo amenizado por los instrumentos musicales a los que se unen las voces, pero éstas, parece ser que sin control ni concierto, con lo que se produce una densa algarabía dentro del general jolgorio.

E. “al traer trompeta en las manos, antes pareciera Fama que Diligencia”. Cabe indicar aquí aquella fama que los fariseos procuraban, a toda costa, cuando se hacían preceder por el toque de trompetas cuando iban por las calles dando limosna. Así se cita, al menos, en el Evangelio de San Mateo¹³:

Quando vayas a dar una limosna, no mandes tocar la trompeta delante de ti, como hacen los hipócritas en las sinagogas y en las calles, para recibir el aplauso de los hombres; os lo aseguro: ya están pagados. Cuando vayas a dar una limosna quede eso en secreto; y tu Padre, que ve en lo secreto, te dará la recompensa.

¹³ Mateo, 6, 2-4.

PERSILES, II, xiv

Hice tocar a arma, y dile caza con todas las velas tendidas.

Nos cabe la metódica duda de que se debiera indicar aquí “hice tocar al arma”, (esto es “hice tocar a[l] arma”). Por tanto, probablemente se deba esto a un error pero no ya de las modernas ediciones sino, quizá, a algún despiste de linotipia en las propias ediciones primigenias. Por tanto, supuestamente faltaría la correspondiente “l”. Argumentamos esto desde la acepción moderna de la palabra “alarma” que deriva, evidente y obviamente, de la yuxtaposición de “al+arma”, por tanto, ofreciendo la palabra “alarma” como resultado.

En todo caso, de nuevo aparece aquí otro ejemplo más de aquel tipo de enorme versatilidad de determinados instrumentos musicales como, para el caso, la trompeta o la corneta (aunque aquí se elide enunciarlas) con cuyo estridente y enérgico toque se alerta e impele a la tropa para el afrontar el combate.

PERSILES, II, xv

[...] digo que vimos salir de la abertura de una peña, primero un suavísimo son, que hirió nuestros oídos y nos hizo estar atentos, de diversos instrumentos de música formado; [...] Tras ella salieron otras muchas hermosas mujeres, con diferentes instrumentos en las manos, formando una música, ya alegre, y ya triste, pero todas singularmente regocijadas. [...]

Y, diciendo esto, pasó adelante, y las doncellas de la música arrebataron, que así se puede decir, siete o ocho de mis marineros, y se los llevaron consigo, y volvieron a entrarse, siguiendo a su señora, por la abertura de la peña.

No se puede soslayar aquí, aunque sea a título de de referencia comparativa, la parcial reconsideración de aquello que, (en *Quijote*, II, xvi), referíamos respecto a aquellas alusiones de Aristóteles, de sorprendente parecido. También Aristóteles no tiene inconveniente en recurrir al ámbito argumental de lo fantástico cuando indica¹⁴ decididamente lo siguiente:

Pitia, según es fama, se sienta en el trípode en aquel lugar donde, cuentan, hay una hendidura en el suelo de donde brota un vapor divino que la fecunda con

¹⁴ Aristóteles: *Sobre lo sublime y Poética*, ob. cit., págs. 118-119.

un poder sobrenatural y, acto seguido, comienza a emitir sus oráculos por vía de inspiración. De igual manera, del genio de los antiguos fluyen, hacia el espíritu de quienes les imitan, unos efluvios como emanados de bosquetes sagrados, bajo cuyo hechizo incluso los menos dotados de inspiración participan del fervor¹⁵ poético.

Ciertamente es de una gran fuerza argumental la dimensión, entre fantástica y prodigiosa, de cuanto aquí se manifiesta en este relato. No obstante, dentro de él quizá habría que conferir esencial importancia a un aspecto que no por estar inserto en un contexto de pleno nivel fantástico deja por ello de aproximarse a lo que podría ser, en cierta manera, relativamente verosímil. Nos referimos a la expresión por la que se indica “formando una música, ya alegre, y ya triste, pero todas singularmente regocijadas”. Con ello se mostraría aquí una idea sublime, claramente superior, por la que los espíritus de categoría magnánima, aun acusando el dolor y diferenciándolo netamente de la alegría, en uno u otro caso, siempre se eleva su alma a una esfera suprema que les remonta por encima de la pena y del gozo, como efecto de un ejercicio noble en la activación práctica de la virtud. Ni con las alegrías se vanaglorian ni se amilanan con el dolor. Sobre todo ello se eleva su espíritu hacia un ámbito superior de plena espiritualidad.

PERSILES, II, xix

¡Oh soledad alegre, compañía de los tristes! ¡Oh silencio, voz agradable a los oídos, donde llegas, sin que la adulación ni la lisonja te acompañen! ¡Oh qué de cosas dijera, señores, en alabanza de la santa soledad y del sabroso silencio!

A unos conceptos de tan sublime elevación en que las más esplendentes columnas de la ética y la estética no son sino meros soportes para alzar tan sublime altar espiritual, conviene que reciban una respuesta de similar y esplendorosa magnitud. Para ello silenciemos nuestra humilde voz y dejemos que sea el prodigioso eco de nuestros clásicos en la poesía mística el que aureole y perfume nuestras almas con su venturoso y celestial mensaje. Fray Luis de León y San Juan de la Cruz nos dan aquí cumplida respuesta.

Fray Luis de León. *ODA A LA VIDA RETIRADA*.

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que del mundo ha sido!

A la sombra tendido
de yedra y lauro eterno coronado,
puesto el atento oído
al son dulce acordado
del plectro sabiamente meneado.

EN LA PRISIÓN

Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado.
¡Dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado!
Y con pobre mesa y casa
en el campo deleitoso
con sólo Dios se acompasa,
y a solas su vida pasa:
ni envidiado ni envidioso

San Juan de la Cruz. *CÁNTICO ESPIRITUAL ENTRE EL ALMA Y CRISTO, SU
ESPOSO*

La noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena, que recrea y enamora.

En soledad vivía,
y en soledad ha puesto ya su nido,
y en soledad la guía
a solas su querido,
también en soledad de amor herido.

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura
por la secreta escala disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
estando ya mi casa sosegada.

a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía
ni yo miraba cosa,
sin otra luz ni guía,
sino la que en el corazón ardía.

Únicamente resta aducir una breve muestra de quien, en el latido de su acción lírica, se aproxima al ámbito y a los sublimes anhelos del corazón místico. Por ello mismo, con el título *El Santo, Poeta*, correspondiente al libro de poemas¹⁶ *Alba del Monte Carmelo* nos muestra Rafael de Mendizábal un amplio conjunto poemático que se presenta como un encendido homenaje de cariño y admiración al gran santo, excelso místico y poeta sublime de la lengua castellana.

Resaltamos aquí las dos siguientes muestras, correspondientes respectivamente a las estrofas 10 y la 14 de esta composición poética¹⁷:

¡Qué fuga, qué partida
hacia la poesía verdadera!
¡El alma ya, sincera,
del cuerpo desprendida,
canta en Amor la verdadera vida!

¡Ah, sí! ¡Tu amor disperso!
¡Tú, Fray Juan de la Cruz, en ti sonando
de Dios el claro verso
de Luz, enamorando,
al Amor de los ángeles cantando!

En todo caso y desde un sentido objetivo y verista, cabe indicar con crudo realismo, que a la soledad se llega por una doble vía: por propia y convencida convicción, sí, desde luego, pero también, en otro sentido, empujado a ella (como aquellos sabios griegos que eran condenados al ostracismo) porque el mundanal ruido y sus insensatas vilezas abocan a la persona cabal y magnánima a este tipo de marginación. En todo caso, coinciden, aunque proviniendo desde muy contrarias

¹⁶ La obra aparece editada por la Colección *FIDES* de Madrid. Muestra el Depósito Legal M. 7.940-1968. Aparece dedicada: *A los divinos patronos de la poesía española TERESA y JUAN en homenaje de fervor*.

¹⁷ Como bien se denota, la admirable y acrisolada maestría de Mendizábal le permite elaborar unos versos que muy bien podrían pasar como correspondientes a la propia pluma de San Juan de la Cruz o, al menos, pudiendo interpolarse, elegante e imperceptiblemente, entre los del sublime y santo poeta.

direcciones, la marginación de la sociedad respecto al sabio y el propio exilio con el que éste se aparta decididamente de aquella... La filosofía de Schopenhauer se muestra densamente imbuida de estos conceptos superiores. De todo ello aparecen claras muestras, especialmente del sublime mensaje de transcendencia, indicado al final de su obra¹⁸ magna, *El mundo como voluntad y representación*. En todo caso sorprende la íntima analogía que los conceptos superiores y sublimes de estos versos muestran con aquella idea de transcendencia claramente mostrada en Schopenhauer.

También Nietzsche, al menos desde un plano meramente teórico, advierte esas ideas superiores de transcendencia. Por ello mismo indica¹⁹:

En este [elevado] nivel del conocimiento no hay más que dos caminos, el del santo y el del artista trágico: ambos tienen en común el que, aun poseyendo un conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia, pueden continuar viviendo sin barruntar una fisura en su visión del mundo. La náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear, ya se trate de un crear santificador, ya de un crear artístico.

En el *Libro de la sabiduría*²⁰ se reivindica constantemente el hecho de que la auténtica sabiduría no consiste en la acumulación de saberes científicos, filosóficos o artísticos sino en una decidida opción por la ética como fundamento vital para la conferir sentido a la existencia humana y facilitar la fraternal convivencia entre los hombres. En todo caso la acumulación de saber no puede tener otra finalidad que la trocarse en un mero medio dignificación de la persona y el ennoblecimiento de las relaciones humanas. Este es el fundamento de la filosofía ética de Sócrates, Confucio y los grandes pensadores al establecer que el saber es un bien necesario, no una mera contingencia para la apariencia social o el combalache sofista; pero, en todo caso, incluso el propio saber es un medio al servicio de la finalidad superior de la ética por la que puede el hombre elevarse hacia un plano superior de transcendencia a la que constantemente está impelido, de manera misteriosa desde el espíritu.

El materialismo reduce la perspectiva transcendente del hombre. Pero, como ocurre que, aun dentro de la insondable dimensión humana, existe una íntima y simbiótica unidad, la artificiosa limitación materialista, puramente existencialista, no

¹⁸ En las págs. 192 a 199 del IV Libro de esta ob. cit.

¹⁹ En *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 248.

²⁰ Nos referimos a una de las partes de la *Biblia*, la que ocupa el 6º lugar en el conjunto de los *Libros sapienciales*. (1, 1-10).

puede dar respuesta a todo un conjunto de anhelos que latén siempre desde el fondo del insondable corazón humano.

PERSILES, III, i

No ha de enamorar el amante con las gracias de otro; suyas han de ser las que mostrare a su dama; si no canta bien, no le traiga quien la cante.

Verdaderamente, a poco nivel de criterio que posea la dama, parece bien claro que le sonarán como una declamación hueca los versos que el amante toma de otra persona o las canciones contratadas previamente.

PERSILES, III, ii

Pero la excelencia de la poesía es tan limpia como el agua clara, que a todo lo no limpio aprovecha; es como el sol, que pasa por toda[s] las cosas inmundas sin que se le pegue nada; es habilidad, que tanto vale cuanto se estima; es un rayo que suele salir de donde está encerrado, no abrasando, sino alumbrando; es instrumento acordado que dulcemente alegra los sentidos, y, al paso del deleite, lleva consigo la honestidad y el provecho. [...]

Todo se lo halla hecho, todo fácil, todo llano, y esto de manera que las esperanzas le sobran cuando la ventura le falta.

Aparece aquí un admirable panegírico de la poesía desde un selecto muestrario de acertadas comparaciones y resueltos símiles.

En realidad, la buena poesía debe afectar directamente a la sensibilidad y, desde ella, desbordar y conmocionar la emotividad. La poesía debe conmover al lector en todos los sentidos positivos y en todos los aspectos y vertientes de su noble versatilidad. La poesía debe constituirse en un crisol de sabiduría²¹; debe rebosar y destilar belleza, intensidad dramática, altura filosófica²², introspección psicológica, pedagogía moral;

²¹ Conviene recordar lo que indica Aristóteles en su *Poética* (ob. cit., pág. 249) cuando expresa lo siguiente:

La poesía es más elevada y filosófica que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia [únicamente] lo particular.

²² Miguel de Unamuno también coincide directamente en esta apreciación al indicar claramente en su obra cumbre, *Del sentimiento trágico de la vida*, (Madrid, Alba Libros, S.L., Grandes obras de la literatura y del pensamiento, 2006, págs. 11 y 16) las siguientes consideraciones:

Poeta y filósofo son hermanos gemelos, si es que no [son] la misma cosa. (pág. 11).

Si un filósofo no es hombre, es todo menos un filósofo; es, sobre todo, un pedante, es decir, un remedo de hombre. El cultivo de una ciencia cualquiera, de la química, de la física, de la geometría, de la filología, puede ser, y aun esto muy restringidamente y dentro de muy estrechos

incluso debe proyectar una visión crítica de la historia que se filtra de manera sintética desde su acción literaria. Los más ínfimos valores morales deben mostrarse desde los cauces de la extraordinaria belleza junto a la legítima y culta amenidad. Por ello mismo debe impeler y conmovir al lector hacia un severo compromiso de todo tipo: filosófico, moral y estético. El legítimo deleite de la poesía, no puede dejar impasible al lector y reducirlo a la mera complacencia sino que debe sacudirlo fuertemente en su conciencia, impeliéndole al noble compromiso ético y hasta sugiriéndole la elevación hacia la contemplación de los más sublimes valores. La acción poética debe tender hacia una constante elevación; debe ser reversible: de la estética a la ética, de lo sublime a lo transcendental, de la emoción a la espiritualidad y la infinitud... Pero, precisamente por todo esto, la obra de auténtico nivel poético escapa a la estima de las grandes masas e incluso del lector avezado pero de mediano nivel. La obra poética de gran altura, está sentenciada a ser valorada únicamente por aquel sucinto y exiguo elenco de selectos espíritus, tan bien descritos por Schopenhauer²³. En este sentido, cuanto más se eleva la calidad y, desde ella, tanto más se adentra en el ámbito de la sublimidad, tanto más se aparta de la banal y mediocre complacencia y tanto más se restringe su positivo efecto para la comprensión del vulgo. Por ello mismo indica²⁴ Schopenhauer lo siguiente:

El verdadero público de los verdaderos filósofos es tan limitado, que se necesitan siglos para que encuentren unos pocos discípulos que los comprendan.

Con los grandes poetas ocurre algo similar, análogo al sublime mensaje manifestado en la obra de los grandes artistas. Efectivamente, en la obra creativa de los grandes artistas la vía estética es, al propio tiempo, un fluido y portentoso canal, como un medio o conducto, por el que circula también a raudales la ética y la moral en dimensión educativa para la formación integral humana. Por ello mismo, recreación y formación, amenidad y elevación se suelen fundir admirablemente en la obra de los grandes genios. Pero, al propio tiempo, en su obra apelan también, indefectiblemente, al

límites, obra de especialización diferenciada; pero la filosofía, como la poesía, o es obra de integración, de concienciación, o no es sino filosofaría, erudición seudofilosófica. (pág. 16).

²³ Es bien evidente que reiteradamente nos estamos refiriendo en esta tesis a Arthur Schopenhauer y especialmente a su obra capital: *El mundo como voluntad y representación* puesto que su obra filosófica se muestra enormemente influida de aquellos mismos conceptos superiores de ética-estética que emanan, como de manera espontánea y natural en el genial filósofo alemán, desde la facultad natural gnoseológica de la intuición. Desde el plano gnoseológico de la intuición proyecta también concisos pero significativos cauces epistemológicos encauzados siempre hacia la idea de la moralidad.

²⁴ En su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación*, III, pág. 13.

más radical compromiso moral y estético. El genio se ofrece, se entrega sin límites desde su obra; pero también, al propio tiempo que él se ofrece íntegramente con todo su noble ser, demanda un correspondiente compromiso, sincero e ilimitado; por ello mismo este compromiso sólo suele ser captado por el restringido y selecto grupo de espíritus de gran altura intelectual y comprometida moral (ya que, en todo caso, los iguales tienden a su mutua y reversible atracción...). Esto mismo es lo que detecta claramente Hans Swarowsky al referirse a la obra beethoveniana cuando indica²⁵ que:

[Beethoven] lleva al oyente por el camino que él mismo ha recorrido. La idea es válida para él, según el valor que tenga para ser elaborada. En el cómo de la elaboración también se muestra la grandeza de la creación. La riqueza de conexión de los elementos formales, la lógica de la construcción, la gran obligación de continuar que no puede seguir uno u otro camino [indistintamente], sino sólo uno que en cierto modo le ha sido preestablecido por su destino artístico, como obedeciendo a una coacción interior; esto es lo que transporta al oyente a la esfera de la fascinación, aun cuando experimente todos estos afectos artísticos solamente desde el subconsciente, aunque no sea capaz de oír-pensando. Beethoven ha hecho *incómoda* la música. En él ya no es un [mero] juego sonoro, no se puede uno entregar en alegría tranquila a sus construcciones sonoras. Él piensa y obliga a pensar.

La indicación desinencial en este extracto contextual sobre que “las esperanzas le sobran cuando la ventura le falta” da pie a considerar que, especialmente en la madurez y desde el amplio enfoque analítico que desde ella se posibilita, se da la paradoja de que la consuetudinaria experiencia en el dolor (que prevalece de manera generalizada en la vida del hombre) no abate el ánimo del poeta. En todo caso éste manifiesta su indómita voluntad de ser, estando fuertemente asido a la esperanza que emana desde la elevación del espíritu hacia los ámbitos sublimes de la belleza. Cabe añadir aquí, aunque considerado desde el ámbito psicológico, aquella sutil idea de que todo viene a ser, poco después de que van ocurriendo los hechos, una mera sombra mediante su representación en la mente. En realidad, todo lo que ocurre, incluso las experiencias más impactantes, al poco tiempo sólo son meras imágenes, meros espectros en la mente. Lo que era vibrantemente real, al poco tiempo (inminentemente, prácticamente de manera inmediata) son sólo imágenes mentales y, en cierto modo, similares y analógicas a las de una película cualquiera... Si esto es así... ¿Por qué no modificar la realidad poéticamente...? ¿Por qué no, aun sin delezñar los aspectos verosímiles que han

²⁵ Indicado en su libro: *Dirección de Orquesta*, con traducción de Miguel Ángel Gómez Martínez, Madrid, Ed. Real Musical, 1988, pág. 95.

lacerado la existencia, imaginarlos desde un matiz de belleza? ¿Por qué no, desde la mente, desde la venturosa posibilidad de flexión que se puede ejercer sobre ella, deleznar lo execrable o, al menos, atenuarlo de manera eufémica para que, en su lugar, se pueda potenciar aquello que apuntaba en una directriz noble y bella? ¿Por qué no, sin desvirtuar la realidad acaecida, yuxtaponer junto a ella, con los mismos derechos, aquella variante por la que pretendíamos conducir nuestra vida y que fue alterada torpemente por la envidia y la malicia? ¿Por qué no soñar con lo que legítimamente merecíamos conquistar con denodado esfuerzo y que truncó el destino fatalmente? Si a todo esto se aferra aquella persona que por cobardía truncó sus propias ilusiones junto a las del que la quería con noble sinceridad... ¿con cuanto más derecho puede imaginarlas quien merecía ver cumplidas sus ilusiones si luchó denodadamente por su legítimo cumplimiento?

El día a día es efímero y estrechísimo su ámbito y, en sí mismo, es la directa referencia de la propia vida porque, en realidad, la propia vida humana no es sino un leve suspiro en la vida del cosmos. Como la niñez y juventud apenas tiene vivencias, toda la quimera y el ensueño juvenil se proyecta hacia la imaginación sobre lo que esperan que les depare el futuro. Por el contrario, el hombre mayor va teniendo ya desarrollada gran parte de su proyección vital y creativa; por tanto, todo su potencial se centra en ordenar en la mente las vivencias de sus recuerdos. Y ahí mismo, en el conjunto de sus memorias que ya empiezan a cuajarse, puede y debe el hombre, sin traicionar la realidad acontecida, ser capaz de yuxtaponer y dar vida poética, al menos en su conciencia estética, a aquellas legítimas ilusiones que cimentaba con ferviente y noble anhelo pero que la maldad y la envidia, laceraron y desvirtuaron desde la senda sobre la que radiantemente se perfilaban.

PERSILES, III, iii

Mi nombre es Feliciano de la Voz.

Ya nos hemos referido anteriormente, con motivo de los comentarios que establecemos en *El celoso extremeño*, (en el sub-párrafo D, “oír una buena voz”) a la portentosa sublimidad de la voz de María Callas. La magnificencia y grandiosidad de la maravillosa voz de esta mujer (prodigiosa en todos los sentidos, incluso en el de una dilatadísima extensión de su gama sonora), probablemente sea irrepetible en el ámbito

lirico de la ópera. Por ello mismo (a la tosca pregunta²⁶ de la periodista Karmentxu Marín) indica Ainhoa Arteta lo siguiente:

Un animal escénico en cuanto a expresión, a bondad, a ayuda a los jóvenes es Plácido Domingo. Habrá un antes y un después de él, como lo hubo con la Callas.

PERSILES, III, iv

No me le ha dado –respondió Feliciano— mi linaje, sino el ser común opinión de todos cuantos me han oído cantar, que tengo la mejor voz del mundo: tanto, que por excelencia me llaman comúnmente Feliciano de la Voz; y, a no estar en tiempo más de gemir que de cantar, con facilidad os mostrara esta verdad; pero si los tiempos se mejoran y dan lugar a que mis lágrimas se enjuguen, yo cantaré, si no canciones alegres, a lo menos, endechas tristes, que cantándolas encanten y llorándolas alegren.

De nuevo cabe referirse aquí, ineludiblemente, al singular y subyugante caso técnico-artístico de María Callas. Existen sorprendentes y directas analogías entre estas expresiones cervantinas que aquí se muestran y las circunstancias que rodearon la amplia etapa final, verdaderamente penosa y lamentable, en la vida de la maravillosa cantante greca-estadounidense²⁷. Por diversas circunstancias, hartamente conocidas pero que en absoluto comentaremos (ya que ello nos acercaría en demasía al ámbito soslayable, deleznable, de la llamada “prensa del corazón”), esta mujer, dotada de una voz

²⁶ Insertada en la entrevista que esta periodista realiza a la soprano vasca en la pág. 84 del diario *El País*, del domingo 22 de junio de 2008.

²⁷ Nótese aquí que empleamos conscientemente la palabra “greca” en vez de “greco” porque lo estimamos decorosamente posible y lógicamente pertinente (aunque nunca de manera obligatoria porque, desde luego, se podría haber dispuesto aquí, con plena coherencia, la palabra “greco”, con el complemento de “greco-latina”). En ningún caso debe considerarse esto como una adscripción a la torpe moda por la que actualmente se acude en demasía a determinar, obsesiva y constantemente y de manera dual, el género en cada una de las expresiones (trabajadores y trabajadoras, españoles y españolas, madrileños y madrileñas, ejecutivos y ejecutivas, universitarios y universitarias...). Por suerte existen palabras (como pacientes, votantes, exultantes...) que no exigen a estos melifluos individuos esa torpe obligatoriedad de expresar las dos vertientes de la dualidad en cada momento y sobra cada aspecto. En todo caso, dentro de esa meliflua moda, habría que preguntarse cómo proceder ante palabras como congresistas, altruistas, ventajistas, revanchistas, etc., ya que, según su injustificada sensibilidad, esas palabras (con desinencia en la “a”) se corresponderían directamente con la tendencia femenina. Entonces... ¿habría que decir congresista–congresista, altruista–altruista, violinista–violinista, ventajista–ventajista, revanchista–revanchista, turista–turista y ¡vaya, también, que palabrejas...! de la misma manera: “milleurista–milleurista”, “ninguneada–ninguneado”...?

Sobre este asunto son muy indicativas y alentadoras las consideraciones que Víctor García de la Concha (Director de la RAE) confería al periódico de *La Razón* (sábado, 14 de junio de 2008 pág. 50). Allí se expresan, entre otras también muy interesantes, las siguientes consideraciones:

“La Academia está al margen de las políticas concretas, sirve a la política del hablante”.

En todo caso, el desdoblamiento de las palabras es frecuente entre los políticos y eso da lugar a parodias que producen la hibridada ante tanta zafiedad.

prodigiosa (¡ojalá que no sea irrepetible...!), no tuvo el final que verdaderamente merecía. Cuando ciertamente entraba en la dorada y más refulgente etapa de plenitud madurez, (tanto como persona como cantante) en que se han acumulado experiencias humanas y técnico-artísticas de todo tipo que redundan y revierten en actuaciones magistrales rayanas en lo mítico, la vida de esta mujer tomó una espiral desafortunada y fatídica, especialmente para ella pero también para el desencantado mundo de los verdaderos amantes de la ópera... ¡Qué pena tan inmensa el hecho de que no podamos segregar, deslindar e independizar la actividad del lóbulo derecho encefálico respecto del izquierdo...! ¡Qué pena tan inmensa que lo que acontece en la vida sentimental, (del ámbito amoroso y particular), afecte inevitable y fatalmente, de manera tan intensa y drásticamente condicionante, a nuestra actividad intelectual, científica o artística...!

Al igual que la referencia que aquí efectúa Cervantes sobre Feliciano, siendo también María Callas “la mejor voz del mundo”, su vida quedó directamente abocada a “gemir más que a cantar”, ¡precisamente cuando se hallaba en la cúspide de sus esplendorosas posibilidades artísticas...!

[...] deseando que sucediese ocasión donde se cumpliera el deseo que tenían de oír cantar a Feliciano, la cual sí cantará, pues no hay dolor que no se mitigue con el tiempo o se acabe con acabar la vida; pero, por guardar ella a su desgracia el decoro que a sí misma debía, sus cantos eran llores, y su voz gemidos.

Sobre los conceptos que aquí se muestran, por ser de idéntico sentido y significado que aquellos del caso anterior, les cabe la reconsideración de similares comentarios. En todo caso bien cabe reflexionar que la expresión inherente a que “no hay dolor que no se mitigue con el tiempo o se acabe con acabar la vida” nos reporta directamente al propio ámbito filosófico de los estoicos. Su claridad de concepto apenas requiere un pertinente comentario como no sea el de asentir y reafirmarse plenamente con esto mismo.

PERSILES, III, v

[...] volviéndose a otro que estaba a su lado, y díjole:

— O aquella voz es de algún ángel de los confirmados en gracia, o es de mi hija Feliciano de la Voz. [...]

Pidió Auristela a Feliciano le diese el traslado de los versos que había cantado delante de la santísima imagen, al cual respondió que solamente había cantado cuatro estancias, y que todas eran doce, dignas de ponerse en la memoria. Y así, las escribió, que eran éstas:

Antes que de la mente eterna fuera
saliesen [los] espíritus alados,
y antes que la veloz o tarda esfera
tuviese movimientos señalados,
y antes que aquella oscuridad primera
los cabellos del sol viese dorados,
fabricó para sí Dios una casa
de santísima, limpia y pura masa.
[...]

Estos fueron los versos que comenzó a cantar Feliciano, y los que dio por escrito después, que fueron de Auristela más estimados que entendidos.

Sólo añadiremos sobre el caso de Feliciano lo significativo del sobrenombre: Feliciano de la Voz, o sea, que es tanta la portentosa cualidad de la voz de esta mujer, como “voz de algún ángel de los confirmados en gracia” (según indica su propio padre), que más bien es su voz lo que resulta ser de capital importancia mientras que ella, como persona, queda en un segundo plano; siendo esto así, no se la denomina como “la voz de Feliciano” sino, más bien, como “Feliciano de la Voz). En todo caso, de cara a la consideración popular, su persona vendría a ser el admirable medio sobre el que se manifiesta la singular finalidad de una voz que impacta y deleita a todo quien la oye.

Por lo demás, “los versos que había cantado delante de la santísima imagen” parece bien claro que se refieren a unos cánticos en honor de la Virgen María.

Sobre tan singular personaje cabe indicar que se trata de una mujer excepcional en la historia de la humanidad; esto se muestra en cualquier sentido: de plena aceptación doctrinal para el cristianismo o, meramente y en todo caso, desde una admirable dimensión humana en que, también para el ámbito del agnosticismo o del escepticismo, se entreverarían en el ámbito de lo mítico lo entrañablemente humano de una mujer y sus connotaciones fantásticas (aunque creíbles para la mentalidad cristiana).

En todo caso se trata, según las descripciones evangélicas, de una mujer marcada constantemente por el dolor en la mayor parte de los episodios de su vida, hasta llegar al insoportable y horrible dolor²⁸ de ver morir a su hijo, en la plenitud de la vida (con 33 años) chorreando sangre desde la Cruz en la que fue clavado de manera inhumana...

²⁸ Precisamente el dolor, (y dolor de todo tipo, pero casi siempre acerbo) ha sido siempre la característica de los que siguen la doctrina de Cristo con comprometida fidelidad y sincera intensidad.

En principio cabe indicar que la vida, aun llena de problemas y penalidades, siempre resulta estimulante y relativamente amable... En nuestra actualidad, pese a la enorme complejidad de la vida moderna, la vida es especialmente amable; están a nuestro alcance los admirables prodigios de la técnica: amplia diversidad de medios informáticos, telecomunicaciones, rápidas y seguras comunicaciones (terrestres, aéreas y marítimas), admirable precisión de la cirugía, etc. Pero si la vida, en los albores de

En todo caso, bien como materia de fe, bien de supuesta historia o meramente como mezcla admirativa de lo enternecedoramente humano con lo fantástico, esa mujer ha sido, con mucho, la mayor destinataria de creaciones artísticas de todo tipo en las diversas tendencias: poética, plástica (pintura, escultura, cinematografía...), musical y hasta arquitectónica²⁹...

En el ámbito de la música se le han dedicado a la Virgen María cantidad de composiciones. Entre la inmensa cantidad de cánticos y obras de diverso tipo compuestas en su honor cabe destacar precisamente el de J.S. Bach referido al 3º versículo del esplendente himno de acción de gracias³⁰ de la propia Virgen María que es el *Magnificat*:

*Quia respexit humilitatem ancillae suae
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes*

Sin duda, dentro del esplendente júbilo de este himno es este versículo el corazón del mismo y su punto neurálgico, según se asevera desde el centro del argumento con el *ecce enim* que tan acertadamente rubrica³¹ J.S. Bach mediante repeticiones progresivas en dirección ascendente.

este siglo XXI, es amable en su conjunto, entonces, en el primer siglo del Cristianismo, también lo era a su manera, aunque relativamente referida a los pocos medios técnicos y humanos de que se disponía en aquel entonces. Siendo esto así... ¿cómo es que un conjunto de gentes sencillas se lanzan por el mundo a predicar lo que han visto, oído y experimentado junto al hijo de un carpintero en Palestina...? ¿Es que no apreciaban su vida personas aparentemente sensatas como Pedro, Bartolomé y Pablo...? ¿Es que no eran éstos conscientes de que arriesgaban su vida al cuestionar y negar ante los poderosos de la tierra sus encumbrados privilegios, entre ellos el de la propia divinidad (como en el caso de los emperadores romanos? ¿Es que se trataba, acaso, de una desorientada cohorte de masoquistas que despreciaban estúpidamente la vida para, desde un torpe trueque, exponerse y entregarse a los más horribles tormentos físicos? ¿Qué ganaban, en todo caso, al afrontar y asumir conscientemente tan tremendos compromisos que les abocaban a tan terribles situaciones...?

²⁹ Téngase en cuenta que gran parte de los templos de la Cristiandad (en cualquiera de las épocas, estilos, magnitudes y tendencias...) están dedicados a ella en sus diversas y virtuosas advocaciones...

³⁰ Aparece en el *Evangelio según San Lucas* (1, 46-55). Desde allí toma J.S. Bach integralmente este himno laudatorio y compone sobre él una bellísima obra. Esta obra se establece sobre un quinteto de voces solistas formado por Soprano 1ª, Soprano 2ª, Contralto, Tenor y Bajo; el coro es la fiel respuesta del quinteto solista y establece también su conjunto precisamente sobre estas cinco mismas cuerdas. La orquesta debe ser proporcionada. En nuestro criterio interpretativo, como director de orquesta, tenemos considerado y establecido que (aunque siempre condicionado por el local correspondiente en que se efectúe el concierto) el elenco del coro puede establecerse mediante una relación numérica de 10—10—8—8—7. La orquesta puede formar con un elenco de las dos flautas, dos oboes, dos fagotes, tres trompetas y los timbales; la cuerda estará bien constituida con un elenco de 10—8—8—6—4; en el continuo pueden alternarse o (incluso en ciertos casos), simultanearse, el órgano con el clave.

³¹ Cabe notar en ese pasaje musical la admirable genialidad que aureola constantemente cualquier tipo de acción de J.S. Bach. en todo caso, aquí aparece muy significativa y realizada desde el propio planteamiento para la adecuada distribución del texto. Mientras que a la Soprano solista destina la mayor parte de la extensión del texto de este versículo, al coro le bastan tan sólo un par de palabras del mismo:

De manera contrapuesta, cabe considerar con especial profundidad estos tres esenciales aspectos:

- ❖ Todos los aspectos que entornan la vida de María, aunque sean directamente asumidos por la fe, deben ser sometidos, no obstante, (a la manera agustiniana en que se confrontan rigurosamente fe y razón) al examen meticoloso, estricto y severo de la lógica y el juicio crítico.
- ❖ Pero también, en el otro sentido, para el legítimo ámbito agnóstico-escéptico, todo lo que entorna la figura histórica de María, (por más que parezca de manera apriorística como fantástico o inverosímil) probablemente requiera un examen minucioso y severo, conducido desde luego con plena autonomía y con independencia absoluta, en todos los sentidos.
- ❖ En todo caso, aun suponiendo que todo ello fuera una mera y fantástica invención, es indudable que gran parte de lo que se narra sobre esta excepcional mujer tendría un inmenso interés, al menos en el orden literario, especialmente porque gran parte de los episodios de su vida se manifiestan desde una dimensión de auténtica verosimilitud, especialmente aquellos que atañen al horrible dolor de la muerte de su Hijo en cruz y la desangelada soledad en su cruda viudez.

En todo caso sí que parece claro que, dejando aparte algunos puntuales aspectos (asumidos quizá con excesiva ingenuidad) desde la fe pero, en otro sentido, dudando también de la conveniencia de disponer sobre ellos un frontal y apriorístico rechazo, cabe considerar aspectos de una intensa humanidad en la vida de esta singular mujer. Al menos, sí que habrá que convenir en que sobre ella se han establecido sutiles y sorprendentes referencias, en muy distintas épocas, diversas culturas, diferentes mentalidades y disímiles ámbitos sociológicos y étnicos. En todo caso, todas ellas convergen sobre los aludidos componentes de verosimilitud en los episodios de su vida.

En principio cabe indicar lo referido en el Génesis (3, 15):

Pondré enemistad entre ti y la mujer,
y entre tu linaje y el suyo;
éste te aplastará la cabeza,
y tú le acecharás al talón.

omnes generationes..., precisamente suficientes para reincidir constantemente sobre ellas, significando con ello la multitud de siglos y la unánime complacencia de multitud de gentes que alabarán sempiternamente el excelso nombre de María y que en este caso son representados por el coro polifónico... ¿Cabe mayor sentido de adecuación ética y coherencia estética...?

La referencia sorprendente sobre que una mujer virgen va a dar a luz aparece en el profeta Isaías³² cuando éste indica:

He aquí que la virgen concibe y pare un hijo, a quien ella pondrá por nombre Emmanuel.

También aparece, aunque en el ámbito del llamado “mundo pagano” aunque de altísimo nivel intelectual como en el caso de Virgilio, una inequívoca referencia a una virgen que da a luz un niño de un futuro esperanzador para toda la humanidad. Esta sorprendente referencia aparece sustentada sobre hexámetros, esto es, con una serie de palabras agrupadas sobre seis acentos esenciales, polares y significados, según la acostumbrada disposición que regía para la composición poética desde la Grecia clásica y que, en este caso, aparece sobre el siguiente contexto de la *Égloga IV* de *Las Bucólicas*³³. Allí mismo se indica claramente:

*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam nova progenies caelo demittitur alto.
Tu modo nascenti puero (quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo)*

En el Evangelio de Lucas³⁴, caracterizado por un intenso y latente sentido de humanidad, se indica lo siguiente:

Concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Éste será grande y será llamado Hijo del Altísimo; y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre; reinará por los siglos en la casa de Jacob y su reinado no tendrá fin.

Pero María preguntó al ángel: “¿Cómo va a ser eso, puesto que yo no conozco varón? Y el ángel le respondió: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te envolverá en su sombra; por eso, el que nacerá será Santo, y será llamado Hijo de Dios. [...] Dijo entonces María: “He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra”.

³² Isaías 7, 14. Es de suponer que un sesudo varón como Isaías (según se constata ampliamente en el conjunto de sus escritos) no se expone al ridículo más absoluto y, con ello, a las risas más estentóreas, al manifestar tal tremendo vaticinio... En todo caso, este vaticinio no se muestra en el ámbito de la metáfora, dentro de un contexto con pleno predominio de los intereses meramente literarios. Se halla como refuerzo argumental a una seria reprimenda que el profeta está lanzando contra la licenciosa vida de los hebreos, sus paisanos coetáneos; en todo caso cabe considerar que el profeta se dirige (en este mismo contexto, Isaías 7, 13) de esta manera a sus paisanos:

¿No os parece bastante cansar a los hombres [cabales] sino que cansáis también a Dios?
Pues bien, el Señor mismo os dará una señal: Mirad: He aquí que la virgen concibe...

³³ *Las Bucólicas*; traducc. de Vicente Cristóbal, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996, pág. 140.

³⁴ *Evangelio de San Lucas*, 1, 31-35.

En una cultura dispar como la maya americana, (bastante antes de que apareciera Colón y sus intrépidas carabelas en aquel glorioso 12 de octubre de 1492) también aparecen inequívocas referencias a esta virgen-madre. Las profecías mayas del *Chilam Balam*³⁵ contienen un conjunto de locuciones que muestran expresiones que, indudablemente, se alzan a la categoría de sorprendentes y verdaderas profecías, auténticamente inauditas en su precisión vaticinadora. Entre ellas cabe extractar y remarcar las siguientes:

Del Oriente vienen.
Llegan a esta tierra y la enseñorean.
Son hombres blancos.
[Es] el principio del tiempo de la flor.

Vienen vuestros hermanos a pedir la ofrenda.
¡Mezclaos con ellos!

Se engendró a sí mismo.
Su justicia lo puso en prisión.
Sacado fue de ella para ser azotado
pero, al fin, se sentó con manto de Hijo de Dios.

Llegó una blanca criatura desde el Cielo,
llamada Mujer-Virgen;
su casa son siete estrellas rojas;
eterno es su tiempo en el Cielo y la tierra.

Del Espíritu del Cielo, del *Libro del Cielo*,
baja la palabra de Dios.

Cabe notar especialmente la incidencia que estas expresiones muestran, probablemente de manera inequívoca, respecto a la religión cristiana que, precisamente, va a ser uno de los aspectos culturales más sobresalientes sobre los que más incidirá la corona española, esto es, la evangelización de los nativos, como paso previo para su pleno reconocimiento como españoles en su absoluta dignidad y pleno derecho.

PERSILES, III, viii

³⁵ Consultado hace mucho tiempo, de manera sorpresiva y asombrada para nosotros, en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid. Posteriormente pudimos adquirir un ejemplar de esa obra en la Edición de Miguel Rivera Dorado: *Chilam Balam de Chumayel*; Dastín, S.L., Las Rozas (Madrid), 2002.

Aquí dio principio a su cantar Salicio; aquí sobrepujo en su églogas a sí mismo; aquí resonó su zampoña, a cuyo son se detuvieron las aguas deste río, no se movieron las hojas de los árboles, y, parándose los vientos, dieron lugar a que la admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gente por todas las de la tierra.

Entre los comentarios que caben aquí establecer al respecto debe resaltarse no ya sólo el elenco de facultades antropológicas que se atribuyen a los aspectos naturalísticos como conjunto de efectos fantásticos desde la voz prodigiosa en el cantar Elicio; en todo caso (fuera del notable exceso por el que se indica que “se detuvieron las aguas de este río”) son éstas unas expresiones bastante acostumbradas en los usos y recursos del ámbito de la composición poética. Además, el hecho de que “no se movieran las hojas de los árboles” junto al otro de “pararse los vientos” incluso pueden atribuirse directamente a la pura casualidad, dentro de la constante variabilidad que se opera en los fenómenos naturales meteorológicos. En todo caso, y entre todo ello, sí que es sorprendente la enorme hipérbole por la que se indica que la fama de tan maravillosa manera de cantar de Elicio se extendiera “de gente en gente por todas las de la Tierra”.

Y poniendo la vista en la gran ciudad de Toledo, fue esto lo que dijo:

—¡Oh peñascosa pesadumbre, gloria de España y luz de sus ciudades, en cuyo seno han estado guardadas por infinitos siglos las reliquias de los valientes godos, para volver y resucitar su muerta gloria y a ser claro espejo y depósito de católicas ceremonias!

En principio, aunque ello suponga una clara referencia hacia el ámbito de la plástica, es inevitable la evocación de aquel cuadro de El Greco en que se muestra la ciudad de Toledo contemplada desde la castiza zona conocida como de *Los cigarrales*.

Ya en el ámbito musical, obviamente, con la clara indicación respecto a las “católicas ceremonias” no se puede soslayar aquí la referencia al canto visigótico-mozárabe.

En España, los cristianos hispano-romanos fueron desarrollando el canto litúrgico con unas características peculiares que los Padres de la Iglesia visigoda enriquecieron notablemente, siguiendo su desarrollo por parte de aquellos cristianos que permanecieron estoicamente bajo la dominación musulmana en las diversas regiones ocupadas.

Cuando el papa Gregorio VII decidió extender el rito romano a toda la cristiandad europea (con una especie de medida que hoy llamaríamos de “globalización”), los reyes de Aragón y después los de Castilla, no sin notable resistencia, acabaron por aceptar el

rito romano, desapareciendo con ello el precioso rito visigótico en los reinos cristianos del norte de la península. Paradójicamente³⁶, este ancestral rito hispano-visigótico se mantuvo en el culto por los cristianos residentes³⁷ en aquellas regiones ocupadas por el Islam, de ahí que se conociera desde entonces como rito mozárabe o visigótico-mozárabe. El centro neurálgico de este rito, durante los siglos VIII al XII, fue Toledo (aún bajo la dominación musulmana, pero con notable influencia política de los muslines) puesto que en el *Al Ándalus* eran ya pocos los cristianos residentes, a causa de las constantes emigraciones hacia el norte cristiano, y también como efecto de las masivas apostasías producidas por la constante presión de los musulmanes dominantes.

La historia presenta en ciertos casos muchas y sorprendentes contradicciones. Una de ellas fue el problemático hecho por el que, tras la conquista de Toledo, en el año 1085 por el rey Alfonso VI, se dispuso desde Roma la unidad de culto que (independientemente de la buena fe con que se planteara en un principio) fue aplicada de manera integral, arbitraria e inadecuada (como ya ocurriera en siglos anteriores cuando, en una situación análoga, San Agustín protestó firmemente ante San Jerónimo y el propio Papa San Dámaso, advirtiéndole sobre los inconvenientes de establecer, bajo el pretexto de la unidad, un “uniformismo” integral que atentaba gravemente contra la rica diversidad de las diversas escuelas y los distintos ritos). También ahora se incurrió en el mismo error al aplicar indiscriminadamente la supremacía del rito gregoriano (con el pretexto de la unidad litúrgica en todo el orbe cristiano). Con ello se soslayó, con deleznable e irresponsable ligereza, el bellísimo y vetusto rito visigótico-mozárabe, sufriendo éste, en consecuencia, un lamentable menoscabo. Todo ello acarreó serias y dramáticas revueltas en la feligresía toledana que no entendía que aquel decreto de uniformidad arrumbara el rito visigótico-mozárabe, que se había mantenido, contra viento y marea, en medio de la precaria tolerancia de la dominación musulmana para ser ahora, de manera incomprensible para ellos, deleznado tras la reconquista cristiana...

Incluso aún en la actualidad causa una enorme emoción, especialmente con motivo de la esplendorosa festividad toledana del *Corpus Christi*, oír cantar a las gentes

³⁶ El hecho este es paradójico y, al propio tiempo, lógico:

- ❖ Es paradójico en el sentido de que en la zona de dominio cristiano se les impone el rito gregoriano (en realidad, extranjero) que viene a arrumbar el bellísimo y autóctono rito hispano-visigótico.
- ❖ Es lógico, en cambio, el hecho de que en las zonas de dominación musulmana, al no tener efecto aquella imposición papal, se continuaban los cultos cristianos de los mozárabes exclusivamente desde el antiguo rito visigótico.

³⁷ Por ello mismo se les denominaba “mozárabes”, esto es, cristianos residentes en zonas de dominación musulmana pero que han obtenido el precario permiso para continuar persistiendo en sus cultos cristianos.

de la ciudad de Toledo, desde una profunda y natural convicción, el entrañable *Pange lingua–Tantum ergo* correspondiente a la antañona y entrañable liturgia visigótico–mozárabe. Cabe pensar que esa emoción generalizada en las diversas personas no se muestra en todos los casos como directo efecto del conocimiento de la peripecia histórica indicada anteriormente. En muchos casos, más allá de una consciente reivindicación, lo que aflora es la emoción de manifestar un tipo de canto que se ha transmitido generacionalmente, como algo que se intuye como familiarmente propio y absolutamente idiosincrásico.

Casi en este mismo instante resonó en sus oídos el son de infinitos y alegres instrumentos, que por los valles que la ciudad rodean se extendían, [...]

[...] todas eran flores, todas rosas, todas donaire, y todas juntas componían un honesto movimiento, aunque de diferentes bailes formado, el cual movimiento era incitado del son de los diferentes instrumentos ya referidos. [...]

[...] uno tocaba el tamboril y la flauta; otro, el salterio, éste las sonajas y aquél los albogues. Y de todos estos sonos redundaba uno solo, que alegraba con la concordancia, que es el fin de la música.

No se ofrece aquí cosa especialmente nueva con la referencia a la multitud de instrumentos. En todo caso cabe reparar en la notable hipérbole de “infinitos y alegres instrumentos”. Aparte de esta notable hipérbole cabe considerar, y en su caso concretizar, que la expresión sobre “alegres instrumentos” se refiera aquí, muy probablemente, al carácter específico de la música que en esos momentos interpretaban esos instrumentos, más que a la particular naturaleza organológica que se disponía sobre los mismos.

Aparecen en este párrafo dos conceptos más, muy dignos de ser considerados. Uno se refiere a la danza amenizada por la música de varios instrumentos. Cabe considerar aquí dos aspectos:

- 1) Se hace hincapié en la decencia y decoro del tipo de baile con la indicación de que “componían un honesto movimiento”.
- 2) Aunque no de manera expresa, sí que es aquí perfectamente reconocible la referencia implícita a la *Suite*; precisamente se advierte esto con la indicación de los “diferentes bailes formado”.

Otro aspecto de bastante importancia es la referencia a que “todos estos sonos redundaba uno solo, que alegraba con la concordancia, que el fin de la música”. Sobre

esto cabe suponer que la música que se interpretaba desde esa enorme cantidad de instrumentos no estaba compuesta sobre una escueta y única línea melódica; más bien cabe pensar que el tipo de composición musical que aquí, para este contexto, imagina Cervantes, se refiera a una pieza, cuanto menos, del estilo del contrapunto homofónico, esto es, de valores coincidentes, en disposición acórdica. Con ello, con este estilo homofónico, es más concreta y ajustada esa “concordancia” que con el estilo contrapuntístico heterofónico. En todo caso parece ser que se trataría de una bien hilvanada combinación armónica en una época en que la tal ciencia sobre la armonía (aunque emanada por aquel entonces de manera derivada desde el contrapunto) estaba ya bastante desarrollada.

PERSILES, III, ix

No hubo música en el desposorio, sino llantos y gemidos, porque la vida del conde se iba escapando por momentos.

Por lo general, la música se suele disponer en las celebraciones gozosas, especialmente en la de las personas que pueden permitirse el correspondiente dispendio que ello ocasiona; pero aun así, se suele prescindir de ello cuando dentro del propio ámbito familiar, acontecen de manera coincidente, una celebración del tipo gozoso, (bodas, bautizos, aniversarios de bodas, cumpleaños, etc.) con otra del tipo luctuoso o, en todo caso, el que alguien de la familia se halla en un grave trance de enfermedad o de proximidad al óbito...

PERSILES, III, xi

[...] aguijando a las campanas, comenzó a repicallas tan apriesa y tan recio, que todos aquellos valles y todas aquellas riberas retumbaban, [...]

La del lugar, que los esperaba, cargados con sus más ricas y mejores alhajas, adonde fueron recibidos de los turcos con grande grito y algazara, al son muchas dulzainas y d[e ot]ros³⁸ instrumentos, que, puesto que eran bélicos, eran regocijados; [...]

Poco faltaba para llegar el día, cuando los bajeles, cargados con la presa, se hicieron al mar, alzando regocijados lilés y tocando infinitos atabales y dulzainas, [...]

³⁸ En esta versión de Florencio Sevilla y Antonio Rey que nos sirve de base, se indica (a pie de página) que en algunas ediciones se solventa esta duda y, para ello, “habitualmente se indica “diversos”.

La otra conocieron ser el escribano, que acaso aquella noche estaba fuera del lugar, y al son del arma de las campanas, venía a ver el suceso.

Cervantes, buen conocedor de los usos y costumbres de la cultura musulmana y, por extensión, también de la turca u otomana, describe aquí la tremenda tensión de producida por el ataque de un batallón de turcos a una tranquila población, tras haber atracado en el puerto,

Las campanas, cuyos diferenciados tipos de toque representan cantidad de diferenciados avisos, anuncian diversos tipos de solemnidades y también de asuntos luctuosos, acopian también, tocando a rebato, la función de alarma ante cualquier tipo de hostigamiento hacia la población.

Desde tiempo inmemorial parece ser que se requería el concurso de determinados instrumentos que, efectivamente, no cesaban de tocar³⁹ incluso en pleno y sangriento combate...; de ahí precisamente que se haga referencia al “son de muchas dulzainas”. La estridente sonoridad de estas dulzainas se une con el de las campanas que tocan a rebato o alarma.

Los turcos, una vez han acaparado violentamente el ansiado botín, levantan anclas y también tocan las dulzainas, pero ellos lo efectúan en señal de regocijo, entremezclado con esa especie de grito tan característico entre los orientales. Por cierto, tenemos nuestras dudas respecto a que aquí, en vez de “*lilíes*” deba indicarse “*lililíes*” o “*lelilíes*”. En el Magreb (especialmente en Marruecos, el Sahara y Argelia) también se producen esa especie de gritos, aunque allí lo asumen generalmente las mujeres en señal de agasajo o de reconocimiento honorífico a alguna relevante personalidad; en todo caso son gritos muy agudos y continuados aunque ellas los fraccionan extraordinariamente percutiendo con gran rapidez la palma de la mano sobre la boca con enorme y rápida frecuencia; con ello se asemeja al efecto del vibrato del canto, aunque con extraordinaria y penetrante sonoridad.

PERSILES, III, xii

Cerca de Valencia llegaron, en la cual no quisieron entrar por excusar las ocasiones de detenerse; pero no faltó quien les dijo la grandeza de su sitio, la excelencia de sus moradores, la amenidad de sus contornos y, finalmente, todo aquello que la hace hermosa

³⁹ Los ejércitos británicos, tan metódicos en sus diversos aspectos de organización, disponían hasta bien avanzado el siglo XIX de un tipo de bandas (nutridas especialmente de pífanos, gaitas y tambores) que no cesaban de tocar durante el transcurso del terrible combate.

y rica sobre todas las ciudades, no sólo de España, sino de toda Europa; y principalmente les alabaron la hermosura de las mujeres y su estremada limpieza y graciosa lengua, con quien sola la portuguesa puede competir en ser dulce y agradable.

Durante todo el desarrollo de esta tesis estamos insistiendo continuamente en el hecho de que literatura y música pertenecen al mismo fenómeno común de la comunicación y, en realidad, aunque poseen un fuero de absoluta y peculiar independencia, acaban muchas veces por fundirse simbióticamente, especialmente poesía-música, en una enorme cantidad de obras, generalmente con felicísimo y natural resultado.

En realidad, no hay en este fragmento referencias concretas sobre la música pero, en todo caso, establecemos sobre él algunos comentarios, sobre todo, por las especiales alusiones laudatorias que de la lengua valenciana efectúa Cervantes (al referirse a ella como “graciosa lengua [...] dulce y agradable”):

- A. grandeza de su sitio.
- B. excelencia de sus moradores.
- C. la amenidad de sus contornos.
- D. rica sobre todas las ciudades, no sólo de España, sino de toda Europa.
- E. hermosura de las mujeres y su estremada limpieza
- F. graciosa lengua, con quien sólo la portuguesa puede competir en ser dulce y agradable.

Aunque, en realidad, para los intereses musicales (y aun desde la relativa correlación literatura-música que acabamos de justificar), sólo se da la referencia escueta respecto a los factores positivos de la lengua valenciana, optamos por comentar aquí otros sobresalientes aspectos del orden meramente cultural porque, desde la fuerza emotiva que nos impele, no nos podemos eximir de esto:

A. “grandeza de su sitio”. Valencia fue fundada⁴⁰ en el II siglo antes de Cristo. Su nombre, *Valentia*, indica claramente el alto valor que los romanos reconocieron en este lugar y sus bellísimos parajes y, por ello mismo, lo justificado que resulta ser el propio nombre que el confirieron. Emplazada en una esplendorosa llanura, circundada de

⁴⁰ Se enmarcó una placa conmemorativa de la fundación de la ciudad, que se encuentra actualmente en el suelo de la plaza de la Virgen. En ella, con caracteres latinos, se afirma lo siguiente: “En el año 616 desde la fundación de la ciudad [de Roma], en el 138 a. C., el cónsul Junio Bruto concedió en Hispania, a los que habían luchado en tiempo de Viriato, campos y una ciudad llamada Valentia...”.

marismas y el gran lago de la Albufera, la ciudad parece que está porfiada y amorosamente disputada entre la tierra y el mar. Muy próxima al mar, la Vía Augusta



Figura 6.2. La calzada romana, Vía Augusta, en su trazado por la región valenciana.

puede apreciarse aún en algunos de sus restos. La trazaron los romanos⁴¹ a su paso por estas tierras levantinas. En un tramo de relativa distancia unía varias ciudades, algunas de ellas de especial importancia para el imperio: *Cartagonova, Ilici, Saetabis, Valentia, Saguntum, Dertosa, Tarraco*⁴²...

Para Jaime I, tras su reconquista, pasó a ser como la mejor joya de su corona. Efectivamente, el auge constante de su puerto (con un trepidante comercio controlado en las Atarazanas) pasó a convertir la ciudad en una de las más prósperas de todo el Mediterráneo, rivalizando directamente con Barcelona, Marsella, Génova y Venecia. Todo ello se tradujo en un enorme auge en todos los sentidos: económico, cultural, arquitectónico, literario, artístico..., todo ello de muy primer orden... La economía, con el constante trasiego de productos de ultramar, se veía ventajosamente reforzada por los productos propios⁴³ de la tierra.

B. “excelencia de sus moradores”. Efectivamente, el carácter abierto, liberal y hasta campechano del valenciano convierte al habitante típico de estas comarcas en un tipo de persona de notable sensibilidad y, aunque de apariencia de lugareño y hortelano, con abierta mentalidad, muy pronta y cercana a la idea del cosmopolitismo. En la

⁴¹ Durante la Edad Media se la denominó *Caminàs*, esto es, camino muy largo (y con este nombre aún perdura). Con esta rústica expresión denominaban los lugareños lo que fue una espléndida calzada, de enorme importancia para el Imperio, supuesto que unía directamente gran cantidad de ciudades de muy primer orden, conectándolas con la propia ciudad imperial de Roma.

⁴² Que, respectivamente, bien sabemos que se trata de las ciudades de: Cartagena, Elche, Xàtiva, Valencia, Sagunto, Tortosa y Tarragona.

⁴³ Varios de los cultivos que implantaron los hispano-árabes en Valencia, algunos de ellos originarios del Extremo Oriente como el arroz, los cítricos –en sus tres notables variantes: naranja, mandarina y limón–, alcachofa, berenjena, etc., (o como la amplia variedad de melones y sandías –éstas llamadas en Valencia “*meló d’Alger*, o sea de Argelia–), fueron durante la Baja Edad Media de substancial importancia para la economía de este antiguo reino. De hecho, desde la propia Valencia (donde se desarrollaron admirables y depuradas técnicas de cultivo) se extendieron hacia diversos puntos de España y tras el descubrimiento de América, allende los mares... En todo caso, aún continúan siendo de enorme importancia para la economía y la cultura culinaria de muchas zonas de la geografía hispana. Precisamente en una llanura tan ubérrima y de tan extensa variedad de cultivos, con un clima benigno que permite dos y hasta tres cultivos al año en la misma parcela, el agua del río Turia es de capital importancia. Ello genera, inevitablemente, todo tipo de problemas y, en previsión de ello se creó el *Tribunal de les Aigües* que, parece ser que deriva de la propia época hispano-musulmana. Las sentencias de este tribunal (que se reúne todos los Jueves por la mañana ante la Puerta de los Apóstoles de la Catedral), se manifiestan siempre de manera oral, son directamente de última instancia y, por tanto, absolutamente inapelables.

En una tierra de artistas, incluso la propia agricultura alcanzó en la huerta valenciana la categoría de arte. Ese mimo en los cultivos, esa constante atención de delicado esmero tanto en los oportunos riegos como en las diversas tareas, esos surcos rectilíneos, ese no tolerar en los campos ni una sola mala hierba, esa enorme y constante variedad de cultivos con alternancia paisajística de todas las gamas de colores sobre el fastuoso y sempiterno verdor elevan la agricultura valenciana a la categoría del auténtico arte. Aunque esto parezca sorprendente, muy pronto se le confirma la viajero tras un ligero paseo por entre el esplendor de aquellas huertas.

cultura fue Valencia un emporio de grandeza y de constante desarrollo en todos los aspectos. El auge de la economía, unida a la marcada sensibilidad de su moradores, marcó significativos hitos en todos los aspectos, entre ellos: el de la impresión del primer libro en España (*Troves en llaors de la Verge María*), el desarrollo extraordinario de la lengua por el más excelente cauce de la literatura en diversos autores (Jordi de Sant Jordi, Joanot Martorell, Ausias March, Isabel de Villena, etc.); todos ellos, tan admirados tácitamente por el propio Cervantes, llevaron la lengua catalana-valenciana a puntos de verdadero esplendor. En la arquitectura se desarrollaron diversas y excelentes muestras del gótico⁴⁴. La pintura, en pleno esplendor del Renacimiento, dejó muestras similares a las maravillosas obras de Florencia, Venecia y Roma. Es muy sorprendente el hecho por el que el reconociendo de los excepcionales valores culturales de la región valenciana venga las más de las veces desde fuera de ella. En este caso es inmensamente halagador que ello provenga del propio Cervantes. En todo caso, Valencia posee un amplio muestrario, tanto en el orden del patrimonio histórico-artístico como en un esplendente elenco de grandes personalidades que la sitúan en un lugar preeminente no ya sólo de España sino en el ámbito general de la propia cultura occidental. Pero Valencia, quizá excesivamente acostumbrada a tan amplia floración de hijos ilustres, es siempre reacia a valorar en profundidad sus grandes hombres; por ello mismo, el reconocimiento de auténtica talla mundial de figuras como Vicente Blasco Ibáñez, Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure, los músicos: Ruperto Chapí, José Serrano, Joaquín Rodrigo, el de otras personalidades como Santiago Grisolia, Santiago Calatrava..., provenga, las más de las veces, del extranjero...

C. “la amenidad de sus contornos”. Valencia no es sólo la ciudad capitalina, “*Cap y casal de l’Antic Reine*”. Es también el maravilloso conjunto de comarcas, pueblos y ciudades, muchas de ellas de singular belleza, como Morella, Peñíscola, Borriana, Sagunto, Requena, Xàtiva, Gandía, Cullera, Denia, Villena, Alicante, Elche... En todo caso, esa “amenidad de sus contornos” alcanza un deleitable grado de belleza en

⁴⁴ Efectivamente, sin llegar Valencia a poseer tan amplia muestra del gótico como la ciudad de Barcelona, sí que posee también importantes y diversas muestras y, sobre todo, de una enorme diversidad de variantes estilísticas góticas, desde el siglo XIII, con la catedral especialmente, y también la Lonja. Precisamente el edificio de la Lonja (erigido como extensión administrativa para el control comercial de aquellas portuarias Atarazanas del siglo XIII) es una muestra del gótico civil del siglo XV de admirable traza y elegantísima factura y, por ello mismo, de primer nivel en el ámbito europeo.

aquellos paisajes marítimos, cubiertos y adornados de arrozales y de diversos tipos de cultivos, entre los que se alza, con tremolo y blanco candor, la bucólica y sencilla barraca valenciana:



Figura 6.3. Típica barraca valenciana, singular muestra de vivienda rural.

D. “rica sobre todas las ciudades, no sólo de España, sino de toda Europa”. Efectivamente, durante varios siglos fue Valencia un emporio de riqueza, especialmente sustentada en su prodigiosa agricultura, su comercio marítimo y su diversificada artesanía. Modernamente se fue desarrollando, de manera imponente, la industria azulejera (con ancestral raigambre⁴⁵ ibérica, romana y arábiga), la del calzado, de tejidos, del mueble, la maquinaria agrícola⁴⁶ y la industria automovilística. El turismo se ha sumado poderosamente a la economía con especial importancia en afamados puntos de todo el litoral mediterráneo.

E. “hermosura de las mujeres y su extremada limpieza”. El crisol de razas quizá haya potenciado y vigorizado la sangre en diversos aspectos. Esto mismo se manifiesta en el tipo medio valenciano, pleno de dinamismo y energía y en la singular belleza de las mujeres. Éstas, conscientes de ello, todavía remarcan y acentúan ese natural

⁴⁵ Especialmente en las comarcas de Onda, Alcora, Manises y Llíria, en donde, efectivamente, las abundantes muestras arqueológicas denotan la ancestral raigambre de este tipo de artesanía-industria.

⁴⁶ Especialmente en Vila-real que cuenta con patentes de primera calidad, apetecidas por diversas firmas internacionales.

atractivo que se realiza con el especial esmero en el vestir y en los complementos ornamentales. Esto mismo ocurre desde tiempos inmemoriales; buena muestra de ello es la propia escultura de la dama de Elche cuyos esenciales componentes ornamentales parecen reproducirse en la época moderna en la vestimenta y aderezos de las damas que visten el riquísimo traje regional no sólo con motivo de las Fallas de San José, sino también en diversas celebraciones festivas durante el año.

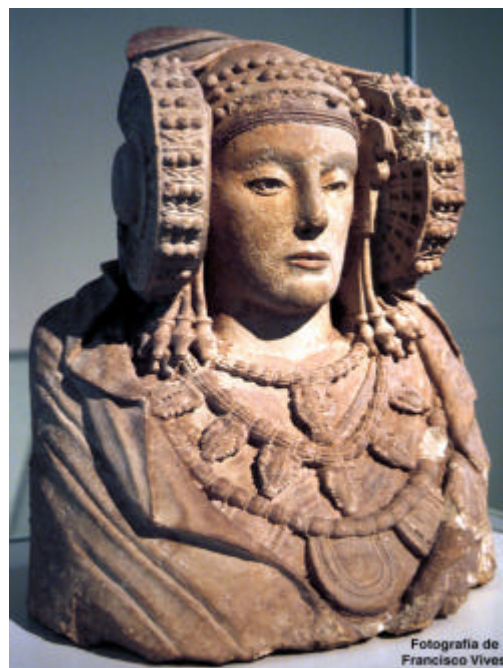


Figura 6.4. Correlaciones ornamentales entre la Dama de Elche y una dama fallera de la actualidad.

Efectivamente, la yuxtaposición de ambas imágenes parece corroborar esta impresión en la relativa modernidad, la fastuosidad de los trajes regionales con que se engalanan las mujeres en las fiestas, especialmente en la de las Fallas de San José.

F. “graciosa lengua, con quien sólo la portuguesa puede competir en ser dulce y agradable”. Verdaderamente, la lengua merecería un capítulo aparte. No obstante, antes de los amplios comentarios que a este respecto establecemos inminentemente, cabe señalar que quizá ese componente “gracioso, dulce y agradable” de la lengua hay contribuido también, al menos de manera colateral, (desde aquella íntima correlación entre lenguaje-música, desde el fenómeno común de la sonoridad...), al poderoso fenómeno de la manifestación musical en todas las zonas de la región valenciana.

EL COMPLEJO ASUNTO DE LA LENGUA

Cabe indicar que a aquella esplendorosa época renacentista⁴⁷ en que Valencia abanderó un fulgurante progreso literario, en todos los sentidos, para este tipo de lengua catalano-valenciana, siguió posteriormente un lento y triste declive de la lengua que la abocó a un estado verdaderamente lamentable, y hasta vergonzante, durante las postrimerías del siglo XIX y buena parte del siglo XX.

Tras la Guerra de Sucesión y, como una de tantas consecuencias, con el Decreto de Nueva Planta de Felipe V en los inicios del siglo XVIII, se atizó un fatal golpe a las lenguas autóctonas⁴⁸ cuyos nefastos efectos se prolongaron hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Precisamente en la maravillosa obra literaria de Blasco Ibáñez palpita incesantemente ese suspirar, ese latente anhelo por la expresión en la lengua autóctona y vernácula. No obstante, debido al contexto socio-cultural de aquella época el autor escribió su obra (de auténtica magnitud genial) íntegramente en castellano. Pero, desde luego, bien cabe apreciar que en las exclamaciones más emotivas, mayormente cargadas de enfática expresividad, se recurre constantemente a vocablos de la lengua autóctona, especialmente en aquellas que toman como argumento la descripción de las estampas costumbristas y populares de la Valencia decimonónica o de principios de siglo XX.

⁴⁷ Esta época es enormemente encomiada por diversos autores, entre ellos el propio Miguel de Cervantes, especialmente en el Capítulo VI de *El Quijote* y en el Libro III-Capítulo XII, de *Persiles y Sigismunda* que aquí mismo se trata.

⁴⁸ Es bien cierto que no todo fue negativo en ese aspecto ya que, (no por mérito de una falsa previsión en aquel tiránico monarca sino como efecto resultante) la lengua castellana se potenció extraordinariamente, en todos los aspectos, y, desde aquella unitariedad pasó a considerarse como lengua nacional. No obstante, habría que aducir relativas objeciones al respecto. Y ello se debe a su propio enunciado de “español” de manera exclusiva (y también excluyente..., especialmente para algunas personas con insuficiente nivel cultural...). Sobre este aspecto cabe precisar que, si se trata de considerar la dimensión internacional del castellano, nuestras objeciones serían de menor intensidad, dado que fuera de nuestras fronteras nacionales, al referirnos a la Lengua, el acervo y la Historia de la Literatura Española, automáticamente se piensa y se sobreentiende exclusivamente la lengua castellana. Pero, en realidad, otra cosa muy distinta es la compleja y amplia sensibilidad (toda vez que la intensa susceptibilidad) que se manifiesta, de manera lógica y natural, dentro de nuestras fronteras ya que este título encubre y soslaya (y en algunos irresponsables casos, hasta delezna...) la enorme riqueza que supone para el amplio conjunto de la Literatura Española las excelentes y numerosísimas aportaciones desde las otras lenguas nacionales que, en realidad, resultan ser tan españolas como la castellana... Efectivamente, con este mismo título de lengua española no se puede pretender abarcar el amplísimo conjunto literario de la amplísima área catalano-parlante en las regiones de Cataluña—Valencia—Balears, ni la importante y exquisita producción en la dulce lengua galaica ni tampoco la más escueta pero también interesante en la lengua vascuense (todo ello sin desconsiderar los pequeños reductos en que se mantiene vigente el *bable* astur, la vetusta variante catalana pirenaica del Valle de Arán, el *aranés*, y la antigua *fabla* del Alto Aragón, especialmente detectable en las comarcas de Jaca...).

A título personal cabe indicar que en mis viajes a Barcelona (generalmente del orden cultural o artístico) siempre ha sorprendido allí favorablemente mi manera de hablar⁴⁹. Y es que, al adoptar yo allí la lengua normalizada y prescindir, desde luego, de todo aquel amplio conjunto de defectos⁵⁰ y malformaciones (tan difíciles de eliminar en el habla catalana del área barcelonesa en que se aprecian notables errores lingüísticos⁵¹), se suma precisamente en mi forma de hablar, conscientemente, aquella manera de “graciosa lengua, dulce y agradable” indicada por Cervantes. Con ello intento asumir, y procuro sumar, al propio tiempo, el nivel normalizado lingüístico (que tantos obstáculos encuentra en tantos sentidos y aspectos) con la típica claridad que este idioma común muestra en Valencia.

Las *Normas de Castellón* (del año 1932), por las que se potenciaban los aspectos varietales del “valenciano” (dentro de un tronco común idiomático del catalán), estableció unos criterios racionales lingüísticos que han sido la base orientadora de la intelectualidad valenciana y de la propia Universidad de todas estas regiones afectadas por este fenómeno cultural (en Cataluña, Valencia y Baleares).

En la región valenciana (en la que, en los ambientes universitarios e intelectuales, se habla esa misma lengua catalana, aunque denominada allí como “valenciano”) ha habido una manifiesta desidia para traducir todo aquel elenco del panorama de la literatura mundial; sólo se ha editado (desde esa variante “valenciana” del catalán) la producción literaria, especialmente en poesía, (más que en prosa), sobre esta admirable lengua hispánica. En cambio en Cataluña ha habido un especial esmero en mantener y potenciar la lengua autóctona. En todo caso, esto no supone un aspecto

⁴⁹ Allí indico yo, (siempre que previamente me apercibo de que estoy hablando con personas sensatas y relativamente cultas) que si en la región valenciana se eliminase un amplio conjunto de castellanismos, la lengua catalano-valenciana mostraría automáticamente más categoría, calidad y corrección en Valencia que en la propia Cataluña (al menos en lo que atañe al ámbito barcelonés).

⁵⁰ El conjunto de ellos es verdaderamente amplio y diverso en la variante barcelonesa. Dentro de un amplio inventario cabría resaltar, al menos, lo inherente a las desinencias de las flexiones verbales (la mayor parte recayendo viciadamente sobre la “i” (*vingui, torni, escolti*, etc., en vez de *vinga, torne, escolte*; etc.), o sobre la “o” (*parlo, menjo, canto*, etc. en vez de *parle, menje, cante*, etc.). También es muy defectuoso el uso de gran parte de los adverbios; especialmente cabe indicar lo inherente a la confusión sobre el *baix* y el *sota* (esto es, bajo o debajo), el uso exclusivo e indiscriminado del *força* (en vez del empleo alternativo del *molt*, etc.).

⁵¹ Se nota claramente la influencia negativa por la que en Cataluña se tiende a trocar viciadamente ciertas vocales, por ejemplo, la letra “o” se trueca en “u” en las sílabas átonas (*tumaca* en vez de *tomaca*, *vuluntariós* en *voluntariós*, etc.). La letra “a” se trueca en “e” (pero una “e” similar a la francesa en la palabra *Je*) en posiciones desinenciales (*Barcelone, Tarragone, Turtose*, etc); y, paradójicamente, de modo sorprendente y contradictorio, la “e” desinencial se suele trocar en “a” (*Jauma* por *Jaume*, *Carma* por *Carme*, *para* por *pare*, *mara* por *mare*, etc.). Por cierto, también en las comarcas valencianas de Cullera y Sueca se da ese mismo fenómeno de trocar la “a” desinencial por la “e”.

especial o sorprendente, particularmente en una región donde siempre ha existido esa profunda conciencia sobre la intensa estima de la lengua propia y en la que, en consecuencia, se ha editado una extensísima bibliografía no ya sólo sobre la poesía y la narrativa concebida sobre esta lengua autóctona sino que, además, se ha efectuado la traducción sistemática al catalán de todas las más importantes obras del panorama de la literatura mundial.

El chauvinismo, la deficiente preparación intelectual con ambición de cargos (muchas veces exageradamente remunerados) y la ligereza de ciertos políticos están intentando potenciar artificiosamente la “invención” de un idioma (¿?) oficialmente escindido del catalán. La insignia de ello es la potenciación de lo que separa⁵² más que la afinidad sobre lo que une.

En todo caso se da la paradoja de que en aquellas regiones bilingües, como se recibió la educación en castellano, es más difícil escribir en las propias lenguas autóctonas y en todas ellas se está intentando actualmente un proceso de regeneración lingüística⁵³. El problema, en todo caso, es que los políticos, movidos casi siempre

⁵² En este sentido es de enorme impacto el problema del pronombre “nosotros” y “vosotros”; esto, que aparentemente es tan sencillo, es un punto de especial importancia dentro del conflicto lingüístico. Efectivamente, se muestra una considerable cantidad de variantes de este pronombre personal (*nosatros*, *mosatros*, *nosaltros*, *natros*, etc.) en todas las comarcas catalano-valencianas y baleares en algo de tan susceptible expresión (toda vez que de uso extraordinariamente constante). La forma correcta normalizada es, en realidad, *nosaltres* (*nos+alterius*). Pero ocurre que, tras varios siglos de despótica imposición oficial del castellano como lengua exclusiva, se produjo una clara contaminación sobre estas palabras. Ahora, al intentar reivindicarse la normalización es, precisamente este tipo de palabras de tan intenso uso, las que más resistencia muestran puesto que, desde la subconsciencia psicológica, se advierte sobre ellas el componente del *alterus* latino que conforma el segundo miembro de la palabra (*nos+alterius*, etimológicamente yo+los otros) sin atender que también el castellano presenta ese mismo problema (*nos+otros*).

El francés (con el *nous*), lo mismo que el alemán, (*wir*) y el inglés (*we*) tienen directamente resuelto este problema incluso también, de manera directa y polivalente, para la variante del género femenino.

⁵³ Las admirables *Normas de Castellón* (del año 1932), por las que se potenciaban los aspectos varietales del *valenciano* (aunque dentro de un tronco común idiomático del catalán), estableció unos criterios racionales lingüísticos que han sido la base orientadora de la intelectualidad valenciana y de la propia Universidad de todas estas regiones afectadas por este mismo fenómeno cultural (Cataluña, Valencia y Baleares).

Cierto es que buena parte de la responsabilidad de este problema corresponde también al llamado sector “catalanista” de Valencia ya que, por su parte y en marcada reacción, radicalizó su posición al asumir aspectos varietales propios y exclusivos de la región catalana e intentar imponerlos en la propia región valenciana (que posee una admirable pureza prosódica y una sintaxis más flexible y coherente, siendo en muchos casos, de mayor calidad que la de la propia región catalana...). En cambio, no se atiende al hecho de que en la propia Cataluña hay también muchísimo que enmendar y corregir en el ámbito lingüístico (viciadas flexiones verbales, empleo nefasto de muchos adverbios, etc.). Todo ello debe tenerse muy en cuenta para intentar alcanzar un razonable nivel de normalización. En la propia Cataluña falta una clara conciencia de que también allí, aun siendo Cataluña, predominan las variantes dialectales sobre lo que debería ser una purísima lengua catalana. Pero allí ocurre que, por el mero hecho de llamarse “catalán” este idioma, automática y absurdamente piensan que están en poder de la absoluta corrección cuando, en realidad, estamos considerando que sobran defectos en todos los aspectos. .

desde el particular interés de rentabilidad popular y social (de cara a las urnas) se inmiscuyen con excesiva ligereza y cuanto con depauperada preparación en cuestiones tan complejas y dificultosas.

La represión que el régimen anterior efectuó sobre las lenguas autóctonas supone ahora, en desembocada compensación, un desproporcionado bandazo, probablemente exagerado (desde la exageración incontrolada de la “ley del péndulo”), hacia el otro extremo y, al propio tiempo, la “oportunidad” de que ciertos políticos se ocupen impropiamente de una cuestión tan compleja para la que carecen de la adecuada preparación científica y cultural. Sobre este asunto cabe considerar las declaraciones⁵⁴ de Felipe Fernández-Armesto cuando expresa lo siguiente:

Acabo de darme cuenta de la importancia del hecho por haber asistido a un festival literario en Italia, y por tropezarme allí con la diversidad asombrosa no sólo de las hablas y dialectos que se emplean por escritores en Italia en la actualidad, sino por la enorme riqueza de lenguas tradicionales que se distancian, en ciertos casos, aún más del italiano que el catalán o el gallego del castellano, y casi tanto, en un par de instancias, como el euskera de los otros idiomas españoles. Pero casi nadie en Italia insiste en el carácter nacional de tales idiomas, ni procura imponer su uso en los conciudadanos, ni los explota como motivo de aumentar los poderes de élites regionales provinciales, ni de socavar la Constitución, ni de conmocionar el Estado. [...]. Porque históricamente sufrimos por la política lingüística autoritaria de los gobiernos centralistas, no convirtamos nuestras lenguas tradicionales en instrumentos de tortura de niños y sus padres —como se hacía antes [viceversa] con ello el castellano—, en pretextos para agarrar privilegios políticos, ni en cachiporras para aplastar a España y hacerla pedazos.

En todo caso, en vez de cooperar todos, unos y otros, para consensuar, potenciar y fortalecer la base común idiomática, respetando a su vez las ricas diferencias varietales y dialectales de cada región (e incluso de ciertas comarcas), cada cual ha radicalizado su postura para infligir entre todos un perjuicio grave a la lengua común catalana. Precisamente ahí estriba uno de los aspectos que han herido la sensibilidad del chauvinismo de los *valencianistas*; si el idioma, en vez de llamarse “catalán” se hubiera denominado de otra manera, el problema es muy posible que hubiera tomado una dirección mucho más adecuada y que posiblemente se habría ya encauzado el problema hacia una racional solución...

Cabe considerar que, mientras que al otro lado del Atlántico, a nadie se le ocurre decir que habla el argentino, el uruguayo, el paraguayo, (y, mucho menos, en la península hispánica, referirse al *murciano*, *andaluz* o *macheo*) para indicar ciertas variantes lingüísticas del castellano; en cambio, muy pronto podríamos tener (si no se establece el remedio desde un autorizado criterio) diversos idiomas oficiales e independientes: catalán, valenciano y mallorquín. Pero, por supuesto, una vez iniciada esta disgregación, también estaría legitimada la sucesiva aparición de otros idiomas “oficiales”, tanto de Andorra, del valle de Arán, de la Cataluña francesa y del Alguer (Cerdeña) y ya, en esta misma línea, los de ciertas comarcas con una marcada personalidad, histórica y socio-cultural: Lleida, Tortosa (con una idiosincrasia peculiar, aun estando tan próxima a la histórica Tarragona...), Borriana, Morella, Elx, etc...

⁵⁴ Insertadas en el periódico *El Mundo* en la reseña titulada “La convivencia lingüística es posible”, (del miércoles, 6 de octubre de 2010, pág. 19).

Tan precario es el nivel cultural en estos aspectos que alcanza incluso hasta pretender erigir hasta la categoría de idioma una mera variante lingüística⁵⁵. Tal pretensión se apoya en el endeble y simplista planteamiento socio-político de pensar que, si se tiene una autonomía administrativa sobre una región... ¿por qué no dotar a esa misma autonomía territorial de un idioma propio...? El caso es que, quien se opone a ambos extremismos exacerbados (el *catalanista* –más bien *barcelonista*⁵⁶– y el *valencianista*) y, desde un criterio racional y científico, preconiza la creación y potenciación de una academia que, a la manera e imagen de la de la Real Academia⁵⁷ Española, *limpie, fije y dé esplendor* a esta lengua catalana-valenciana⁵⁸, automáticamente recibe la incomprensión, el rechazo (y hasta cosas peores...) desde ambos bandos por efecto de sus extremismos exacerbados.

El precario nivel intelectual de algunos de los que dirigen⁵⁹ precisamente el proceso de normalización lingüística se ha visto ampliamente rebasado, y en muchos casos anegado, desde el exacerbado chauvinismo y el mal entendido sentimiento regionalista. Desde este chauvinismo desbocado (ese creer que se ama apasionadamente a Valencia más que nadie..) se confunde, de manera desorientada, el amor a esta singular y nobilísima tierra valenciana con un desmedido aprecio hacia el “*ego*” particular, sustentado en una endeble y precaria cultura que no se corresponde en absoluto con la grave trascendencia de tan importante compromiso lingüístico.

En todo caso, cabe considerar que ya se alarga en exceso la esperanza de vislumbrar una satisfactoria solución para esa lengua, común a Cataluña, Valencia, Baleares, etc. Un buen ejemplo sobre esto puede acopiarse desde lo que ha acontecido con la de la publicación de la *Nueva Gramática de la Lengua Española*. Se trata de una moderna obra dispuesta en tres volúmenes, con más de 4.000 páginas. Es un trabajo de considerable éxito efectuado bajo los auspicios de la Real Academia de la Lengua, con su presidente Víctor García de la Concha al frente pero, sobre todo, con la especial y

⁵⁵ Por supuesto, (remarquémoslo, al menos para eliminar susceptibilidades) del mismo rango y valor que las otras variantes “catalanas” de la propia región de Cataluña.

⁵⁶ Obviamente, no hay que confundir este término (“*barcelonista*”) como perteneciente, en exclusiva propiedad, a lo referente al Fútbol Club Barcelona.

⁵⁷ Por cierto, esta institución, especialmente en la figura de su presidente, está mostrando un laudable y valiente criterio, toda vez que un plausible conocimiento, sobre estas complejas cuestiones lingüísticas.

⁵⁸ Excesivamente desconsiderada, al igual que la gallega y la vascuence, por efecto de la anterior y equivocada cultura centralista.

⁵⁹ Sobre determinadas personas conocemos, en buena medida y de manera directa, su precaria formación académica y su escasísima proyección creativa que, no obstante, contrasta enormemente con su gran habilidad para la “promoción” política...

denodada dedicación de Ignacio Bosque⁶⁰ y sus colaboradores. Quienes han ayudado en su elaboración reconocen abiertamente la decisiva importancia del ordenador en tan ímproba labor. En todo caso, Ignacio Bosque indica⁶¹ que “contiene el español de todos, partiendo de lo que nos une, para explicar lo que nos distingue”. Eso mismo cabe efectuar sobre el catalán: criterio y unión para fortalecer el tronco común lingüístico desde las mayoritarias coincidencias⁶² y respeto para las diversas variantes de cada una de aquellas regiones.

PERSILES, III, xiv

La historia, la poesía y la pintura, simbolizan entre sí, y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes. [...]

Claramente aparece aquí el concepto por el que las artes, si no desde el fenómeno de la sinestesia, sí desde la íntima afinidad en sus postulados esenciales, se entreveran y hermanan íntimamente. Por ello mismo, en tanto que parten genéticamente desde el mismo punto común, las artes parecen recurrir y converger mutuamente sobre los mismos conceptos en una intersección común. De esta manera, incluso disciplinas

⁶⁰ En el periódico *La Razón*, 4 de diciembre del 2009, pág. 86, Ignacio Bosque indica:

Hace sólo veinte años habría sido muy difícil hacerla. Hemos manejado *corpus* informatizados, bases de datos, *Internet*, correo electrónico y otros recursos modernos. Con los medios actuales podemos saber en segundos dónde aparece una construcción, si está en Lope de Vega, en el siglo XVII o en el Perú. Podemos manejar muchas variables y obtener resultados inmediatos. Esto ha sido posible gracias a las grandes tecnologías. De otra manera, o no se habría podido acometer o hubiera [con]llevado muchos más años.

En el periódico *El País* (también del 4 de diciembre del 2009, pág. 43), se indica:

“Hace 20 años [realizar] esta gramática hubiera sido imposible, dice Bosque. “La informática permite que uno teclee una construcción y busque, por ejemplo, testimonios de uso en autores peruanos del siglo XIX. Antes se trabajaba con fichas de papel”.

En el periódico *El Mundo* (también del 4 de diciembre del 2009, pág. 46), se indica que este importante trabajo es el fruto de un “consenso entre las 22 academias del español” con el que se ha podido “articular un trabajo descriptivo y normativo que por primera vez aborda [también] la pluralidad y riqueza del español de América como sustrato esencial del idioma”.

Si 22 academias entre las que media un inmenso océano, han podido unirse para una finalidad tan esplendente... ¿qué aguardan las academias de regiones colindantes para efectuar un trabajo similar...?

⁶¹ En el periódico *La Razón*, jueves 26 de noviembre del 2009, página 90.

⁶² En el periódico *El País* (correspondiente también del 4 de diciembre del 2009, pág. 43), también se indica lo siguiente:

El español es una lengua muy homogénea. Las diferencias de la sintaxis no son tan grandes como en el léxico o la pronunciación.

aparentemente tan distantes como la arquitectura y la música emplean términos reversibles y comunes, de manera trocada: la arquitectura empleando terminología y conceptos (ritmo, composición, armonía...), típicos de la música; y ésta, justamente de manera trocada, utilizando expresiones (como equilibrio, forma, estructura, proporción...) muy propias del ámbito arquitectónico. Eso mismo ocurre con la interrelación entre las diversas artes, como aquí muestra Cervantes desde una moderna, admirable y plena concienciación.

Las palabras aquí citadas de “componer” y “cantar” inducen a extender estas correlaciones también al ámbito de la música. En esa relación de derivaciones que sabiamente indica Cervantes: historia→pintura→composición⁶³, se establece una dimensión lineal, horizontal y discursiva. No obstante, también es posible atender a la representación mental de una especie de círculos concéntricos en el que, partiendo de la especialidad específica, se va ensanchando el radio de afinidad atañendo sucesivamente a otras disciplinas artísticas y culturales.

Ya en este punto cabría distinguir aquí entre interdisciplinariedad y multiculturalidad (o sea, interculturalidad). En todo caso, habría que atender a las específicas diferencias entre ambos conceptos semánticos desde las tres siguientes consideraciones:

- Interdisciplinariedad vendría a ser la relación establecida como sobre círculos concéntricos. Los círculos concéntricos más próximos al punto central representarían disciplinas de relación directa, analógica o concomitante. Tras el punto central de la literatura seguirían los círculos concéntricos más próximos (las diversas variantes de poesía, novela, teatro, ensayo...). En una serie de círculos siempre concéntricos, pero ya más distantes, aparecería el de la música, la pintura, escultura—arquitectura, historia, etc. En este sentido, partiendo del correspondiente punto central de otras especialidades, se seguiría un similar proceso de ampliación a nuevos círculos⁶⁴ concéntricos...
- En cambio, la multiculturalidad (o interculturalidad) presentaría toda aquella ambiciosa extensión de saberes pero sin ese orden de sucesiva proximidad, esto

⁶³ La composición está referida ya a la literatura; no obstante, tras ella y de manera inmediata, aparece imbricada también la música, especialmente en aquellos casos en que ambas, poesía-música, se funden simbióticamente.

⁶⁴ Podrían ser, dentro del ámbito de la música: Literatura:→filosofía→pintura→escultura—arquitectura→historia..., etc. En otro sentido, (por ejemplo, dentro de una especialidad de la música pero convertida en punto de arranque) se podría establecer eso mismo respecto a la Dirección de Orquesta:→composición→dirección de coro→musicología→canto→piano, etc...

es, considerados todos ellos con el mismo valor en tanto que tales y no según el sucesivo y decreciente orden de primacía, importancia y correlación respecto a la disciplina esencial, central o específica.

- En todo caso, la interdisciplinariedad, (ni siquiera tampoco la multiculturalidad) no pretendemos aquí entenderla como directo sinónimo de omnisciencia. Lo que se pretende es concienciar respecto a la idea de que la música (y probablemente la mayor parte de las disciplinas académicas en su rango de superior intelectualidad) no se nos muestran de manera meramente técnica, (esto es, limitada y reducida a una *texné* mecánica), sino que, más bien, se nutre desde muy diferentes vías, no ya sólo de naturaleza artística y humanística sino también científica.

Es de un tremendo acierto la expresión cervantina por la que “la Poesía tal vez se realza cantando cosas humildes”.

En esa expresión se muestra, de manera implícita, una de las finalidades de su obra magna, *El Quijote*, consistente en ridiculizar la grandilocuencia y las fantasiosas mitificaciones de los libros de caballerías, llenos de descomunales exageraciones. Cervantes, desde el genial recurso del sarcasmo, reduce y concentra todo ello en el “caballero de la triste figura” aunque no obstante, desde la intensa demencia, trueca por ella misma, (de manera singular y prodigiosa), lo descerebrado en nobles impulsos de la más palpitante, amorosa y cordial humanidad. He aquí el milagro ético-estético, absolutamente insondable, de esta genial e inmortal obra que, por otra parte, y siempre desde el conducto de la dispar pareja que forman Don Quijote y Sancho, se impele indefectiblemente hacia las más nobles virtudes y a su comprometida defensa.

En la segunda parte de este párrafo subyace claramente, aunque en un especial sentido, el concepto ideal del *aurea mediocritas*. Efectivamente, la sencillez de los conceptos bucólicos no inhibe sino que, más bien al contrario, proyecta a la persona hacia los ámbitos de naturalidad y de autenticidad, apartándola al propio tiempo de las artificiosidades y de las enmarañadas complicaciones que atiborran de vanas afectaciones y viciados fingimientos la llamada “vida social”.

La música, en este sentido de naturalidad y sencillez argumental, presentó una vigorosa revitalización mediante la potenciación del verismo⁶⁵.

⁶⁵ El verismo se corresponde directamente con el realismo literario de fines del siglo XIX y, sobre todo, con el naturalismo de Zola. Estos dos movimientos literarios: realismo y naturalismo, en su afán de

El verismo musical desecha la temática mitológica, fantástica e histórica del Romanticismo y trata de encontrar un realismo más crudo y directo en los asuntos truculentos y palpitantes de la propia vida cotidiana. Desde su posición “verista” se comprende el rechazo de la temática grandilocuente puesto que de ella se desconocen tanto los detalles circundantes como, sobre todo, las características psicológicas concretas de los personajes en cuestión. Por ello mismo, los compositores adscritos a esta tendencia suelen elegir, en la mayoría de los casos, argumentos conocidos por ellos mismos de manera personalmente directa o, en todo caso, temáticas sobre aspectos coetáneos similares a los de su propio contexto cultural o entorno social.

Esta especie de estética folklórica rebasa toda aquella temática grandilocuente del postromanticismo, de indefinidos caracteres supranacionales, para beber las transparentes y vivificadoras aguas de un propio y particular folklore.

Se ha querido ver sobre esta opción (desde una apriorística y superficial visión) una acción un tanto fácil y simplista cuando, en realidad, la estética folklórica parte también de sus propios y peculiares postulados racionales, por lo que cabe estimar en ella una cierta dimensión estético-filosófica desde el hecho que este movimiento deduce que, puesto que todo lo que somos, tanto la propia persona física (en su complejidad fisiológica, anatómica...) como en el aspecto cultural (en su diversidad de componentes) es todo pura herencia... ¿por qué no tomar, por tanto, las ideas temáticas desde las más puras esencias del canto popular...?

Esta es, efectivamente, la primordial idea en el claro planteamiento folklórico: tomar la lozana fruta directamente del árbol que ha crecido en la propia huerta, en el campo tan conocido, para embelesarse tanto en su contemplación como en la posterior fruición de su néctar. Lo que, dicho sin metáfora, es tomar la canción popular (real o imaginaria, como en tantísimos casos) y elaborarla (también desde la otra herencia académica) por medio de los más intelectuales procedimientos de la técnica escriturística compositiva.

Hasta aquí, de esta batalla, pocos golpes de espada hemos oído, pocos instrumentos bélicos han sonado.

reproducir con absoluta exactitud todos los detalles del argumento seleccionado, llegaron a consultar tratados de medicina, arquitectura, etc., para lograr crear con ello, después de profundas consultas, un clima de auténtica verosimilitud con el fin de lograr imprimir mayor autenticidad a la obra.

No queda claro aquí si esta expresión se refiere directamente a instrumentos músicos en disposición del servicio bélico o si bien se refiere directamente al estrépito de las armas de fuego. En cualquier caso, ambos aspectos se han comentado abundantemente con anterioridad.

PERSILES, III, xix

Finalmente, muchos días caminaron sin sucederles cosa digna de ser contada.

Entraron en Milán; admiróles la grandeza de la ciudad, su infinita riqueza, sus oros, que allí no solamente hay oro sino oros; sus bélicas herrerías, que no parece sino que allí ha pasado las suyas Vulcano⁶⁶; la abundancia infinita de sus frutos, la grandeza de sus templos, y, finalmente, la agudeza del ingenio de sus moradores.

En todo caso, aunque forzando aquí mucho el concepto, cabría hacer referencia a la grandiosa catedral de Milán atendiendo al hecho de que su portentosa magnitud no menoscaba el aspecto de admirable equilibrio, densa forma y formidables estructuras. Todo ello reporta directamente, por analogía, a las formas magistrales (en cualquier disciplina artística) por cuanto que, de manera analógica, acopian esos mismos parámetros. Cabe citar también el magnífico efecto acústico de este colosal templo catedralicio.

Sobre el equilibrio en la proporción y la magnitud y, al mismo tiempo, la coherencia y la adecuación sobre el carácter y el estilo, conviene considerar algunas de las apreciaciones que sobre muy distintas valoraciones efectuó Vicente Blasco Ibáñez,⁶⁷ respectivamente sobre la catedral de Milán y la basílica pontificia de San Pedro del Vaticano. Respecto al *Duomo* milanés escribe Blasco Ibáñez admirativamente lo siguiente:

⁶⁶ Conviene considerar aquí las continuas referencias a los asuntos bélicos que se efectúan sobre Milán en la obra de Nicolás Maquiavelo, *El Príncipe*.

Maquiavelo viene a sugerir, efectivamente, que la grandeza de los estados y de las ciudades se amasa generalmente sobre el sudor, las lágrimas y hasta la sangre de muchas personas. Sobre esto conviene también recordar las referencias que se establecen en el principio de *El licenciado Vidriera*, correspondiente a las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes por cuando se indica allí que:

Puso las alabanzas en el Cielo de la vida libre del soldado y de la libertad de Italia, pero no le dijo nada del frío de los centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas.

⁶⁷ En los capítulos VII, VIII y XX de su obra *“En el País del Arte” (Tres meses en Italia)*.

Tener ante los ojos la Edad Media bien conservada y hasta rejuvenecida,⁶⁸ con sus prodigios de arquitectura aérea y sus delirios esculturales es un espectáculo de atrayente novedad⁶⁹ que sólo puede encontrarse en Milán frente a su famosa catedral [...] ¿Quién fue el autor del Duomo? ¿Qué arquitecto soñó ese monumento, que, con el curso de los años, parece haber hundido el terreno en torno de él, y, sin embargo, se remonta vaporoso e ideal como un canto místico? [...] La tierna poesía de los mejores siglos del cristianismo salió a mi encuentro y me abrazó, envolviéndome en la oriental caricia del incienso. A cada paso crecían las lejanas columnas, se desarrollaba el pavimento, surgiendo en la penumbra del fondo nuevas pilastras y mayores esculturas. El cuerpo parecía empequeñecerse, y el espíritu despojarse de la terrenal envoltura, subiendo en espiral hasta las afiligranadas bóvedas.

Sobre la basílica de San Pedro del Vaticano expresa, en cambio, conceptos muy contrastantes. En el aspecto positivo indica que:

Tardan los ojos en descubrir la grandeza de la basílica. Están tan bien calculadas las dimensiones, son tan proporcionadas las líneas, es tan exacta la relación entre extensión y la altura, que el que al entrar se detiene en la puerta⁷⁰ cree que tiene ante sus ojos una catedral como todas y que es exageración apasionada cuanto se ha dicho sobre su grandeza. [...] Cuando se anda y se anda para ir del lado de una arcada al opuesto; cuando se ve que cada pilastra, que al

⁶⁸ Es enormemente certero Blasco Ibáñez en esta expresión puesto que, efectivamente, la obra clásica de valores acrisolados se muestra siempre como eternamente joven.

En un sentido más prosaico también podría entenderse esta expresión como inherente a aquel incesante trabajo de restauración que constantemente efectúa un grupo de personas que van sustituyendo aquellas piezas pétreas (generalmente aquellas más desgastadas de las cubiertas) deterioradas por la erosión y disponiendo en su lugar aquellas otras que han procurado tallar de la manera más aproximada respecto a las originales. Se trata del vetusto oficio, entre técnico y artístico, conocido como la cantería, o actividad de los maestros canteros. Su acción era de especial importancia toda vez que se extendía desde la prosaica (pero siempre dificultosa) función de tallar correctamente los sillares y diversos bloques en formas cúbicas o de paralelepípedas hasta la actividad plenamente artística de labrar los esplendentes capiteles que coronaban los fustes y las pilastras policolumnadas de la catedral.

Hasta tal punto era reconocida la importancia de su función que la propia y esplendente plaza de la catedral compostelana recibe precisamente el nombre de Plaza del Obradoiro, o sea, del artesano que talla y esculpe la piedra.

⁶⁹ El maravilloso y certero poder de adjetivación de Blasco Ibáñez está fuera de duda, lo mismo que su radical sinceridad... Por ello mismo tiene un valor añadido esta felicísima expresión de “atrayera novedad”. Conviene centrarse especialmente en la expresión de “novedad” puesto que, efectivamente, esa es la más fuerte sensación que suele ofrecer la obra genial, tanto arquitectónica como musical, en el sentido de que siempre se nos presenta como nueva, con palpitante lozanía, como recién acabada...; más aun, en muchos casos en que la creación ha rozado el sublime nivel, parece que la obra, aun teniendo un estilo y un carácter reconocible y, por tanto, inherente a una época y un estilo, parece estar fuera del tiempo; su maestría no puede acotarse ni constreñirse a una época concreta puesto que parece transportada y alzada al ámbito de lo intemporal.

⁷⁰ Esta misma sensación se advirtió desde muy pronto, esto es, el hecho de que las perfectas proporciones no permiten calibrar la gigantesca magnitud de esta basílica pontificia de San Pedro. Por ello mismo, sobre el bellísimo pavimento de mármol se indica una amplia relación de longitud de diversas catedrales que, según se avanza hacia el interior, van indicando oportunamente a los visitantes las dimensiones de los más grandes templos de la cristiandad (catedral de Milán, de Sevilla, de Toledo, de San Pablo de Londres, etc.) en comparación con este magno templo sobre el que apenas guardan una proporción de 2/3 o incluso menor todavía.

primer golpe de vista parece esbelta, ocupa el terreno de una casa, y la mirada sube y sube a lo largo de las columnas antes de llegar a la bóveda, se comprende la famosa basílica de San Pedro, y es inevitable la exclamación: ¡Cuán grande!

En cambio, continúa seguidamente indicando otras consideraciones, desde su abierta sinceridad y su alto poder descriptivo. La descripción de Blasco Ibáñez no reprime una dura pero objetiva impresión cuando indica a continuación:

Esto es un templo pagano. Se ve en él el esplendor temporal, el carácter de los constructores, que, antes que guardadores de las llaves del Cielo, eran reyes de la Tierra y querían deslumbrar al mundo, sobrepujando en fausto a todos los soberanos. Se ve también al sonriente Renacimiento huyendo de los sombríos ensueños de la Edad Media; a Miguel Ángel y a Rafael, que merecían ser conciudadanos de Pericles, pero retardando veinte siglos su nacimiento, hicieron revivir la belleza del mundo antiguo. [...] Grande: esa es la palabra; grande y hermosa, pero nada más. [...] Pero el observador artista sentirá mejor el indefinible perfume del cristianismo, su vaguedad mística, en la suave penumbra de las catedrales góticas o en el humilde silencio de una iglesia de aldea.

PERSILES, IV, vi

Torcuato Tasso, el cual había de cantar Jerusalén recuperada con el más heroico y agradable plectro que hasta entones ningún poeta hubiese cantado, y que casi luego le había de suceder un español llamado Francisco López Duarte, cuya voz había de llenar las cuatro partes de la tierra, y cuya armonía había de suspender los corazones de las gentes, contando la invención de la Cruz de Cristo, con las guerras del emperador Constantino.

Por enésima vez se recurre a la expresión figurada de “cantar” para indicar que la expresión literaria es de elevada categoría poética, tanto en sus contenidos conceptuales como en los procedimientos magistrales (forma, estructura, metro proporcionado, rima coherente...) para la correspondiente la manifestación técnico-artística.

PERSILES, IV, vii

Periandro, que, asombrado, atónito y confuso, andaba mirando en qué había de parar la abundancia que en la lonja veía en una limpiísima mesa, que de cabo a cabo la tomaba la música que de diversos géneros de pájaros en riquísimas jaulas estaban, haciendo una confusa, pero agradable armonía.

También han aparecido reiteradamente consideraciones respecto al canto de los pájaros ya que, ciertamente, suele ser de exquisito y deleitable efecto. Lástima es, desde

luego, que no se puedan enjaular los ruiseñores, por muy diversos motivos, especialmente porque en su comida no aceptan todos aquellos compuestos granulados de los otros pájaros; son exclusivamente insectívoros. Por otra parte, no aceptan de buen grado la cautividad; quizá quepa detectar en este significativo rasgo un nivel de “conocimiento” algo mayor que el de los demás pájaros cantores. El ruiseñor, efectivamente, muere de tristeza si se ve enjaulado...

TERCERA SECCIÓN

CAPÍTULO 7

OCHO COMEDIAS Y OCHO ENTREMESSES NUEVOS

Siempre fiel a su peculiar estilo de creatividad literaria, Cervantes soslaya, (según tiene siempre por costumbre), el recurso de la tragedia. En todo caso no es eso óbice para que aparezcan, en determinados contextos de estas comedias y entremeses, algunos momentos de manifiesta tensión y marcado dramatismo.

COMEDIAS

EL GALLARDO ESPAÑOL

JORNADA SEGUNDA

GUZMÁN ¡A retirar, cristianos! ¡Toca, Robles!
 ¡A retirar, a retirar, amigos!
 No se quede ninguno, y los cansados
 a las ancas los suban los jinetes. [...]

ALIMUZEL Escucha, que oigo clarines,
 oigo trompetas y cajas;
 algún escuadrón es éste
 de turcos que hacia Orán marcha.

Aparece de nuevo un conjunto de instrumentos musicales dispuestos en el prosaico uso del ámbito militar. En todo caso cabe resaltar la alusión que aquí se efectúa sobre la caja. Una gran cantidad de veces aparecen las referencias sobre tambores, atabales, etc., pero, no obstante, escasas veces se hace alusión a la caja en las obras cervantinas salvo en los capítulos VI y VII de *El viaje del Parnaso*.

JORNADA TERCERA

AZÁN ¿Qué buscas entre el áspero ruido
del cóncavo metal, que, el aire hiriendo,
no ha de llevar a tu sabroso oído
de Apolo el son, más el de Marte horrendo?

ARLAXA El tantarán del atabal herido,
el bullicio de guerra y el estruendo
de gruesa y disparada artillería
es para mí suave melodía.

Con la expresión del “cóncavo metal” cabe sobrentender la referencia a los platos a dos. En todo caso, si en el ámbito literario no supone una desmesura ese efecto expresado aquí con tan enorme hipérbole (“el son más horrendo de Marte”), sí que genera, desde luego, el más notable impacto desde sus contundentes efectos en la orquesta.

Cabe indicar que en la modernidad fue creciendo extraordinariamente la inserción de diversos tipos de instrumentos de percusión en la orquesta.

En la época barroca estaba aún muy lejana aquella doble directriz en que se desdoblaría la función creativa de los compositores en dos vertientes (en Composición y Orquestación) especialmente desde Liszt, Wagner y Berlioz. La preocupación primordial de la composición en esa época, lo mismo que en la mayor parte de la siguiente época clásica, se centraba sobre los contenidos de forma y estructura; por tanto, el hecho de enjuiciar aquellos cometidos directamente desde una mentalidad moderna supone un craso desconocimiento de las diversas etapas históricas. Posteriormente se manifiesta una más acendrada valoración sobre la especificidad tímbrica. En este aspecto incidirán especialmente las subsiguientes corrientes impresionistas, objetivistas, nacionalistas, etc. Esta determinada valoración que de los registros efectúan Liszt, Berlioz, Wagner, supone un notable enriquecimiento para la acción creativa pues con ellos nace aquella dualidad (un tanto confusa al principio) por

la que se desglosan en dos (cada vez con mayor clarificación) las dimensiones creativas del compositor: la composición y la orquestación (o instrumentación). De más en más fue creciendo (dentro de esa bifurcación de composición y la orquestación en el ámbito de la creatividad musical) la valoración de las peculiaridades tímbricas en sí mismas; el mayor beneficiario de este proceso fue el conjunto de instrumentos de percusión y su mayor inserción de estos instrumentos, tanto de variedad y cantidad, dentro de la orquesta.

En todo caso, la serie de planchas metálicas, (también llamada conjunto de idiófonos de metal, con la amplia serie de platos a dos, platos suspendidos, platos chinos, gong, tam-tam) confieren unas posibilidades muy interesantes al conjunto de la percusión y, por ende, a la orquesta sinfónica en la modernidad.

Precisamente la zona turca, tan aludida por Cervantes, es el origen de una notable cantidad de variantes de este tipo de peculiares instrumentos de percusión de planchas metálicas.

Suena mucha vocería de “¡Li, li, li” y atambores; [...]

AZÁN

Campanas en la ciudad
suenan, señal de alegrías,
y tocan las chirimías;
aquesta es gran novedad.
Vamos a ver lo que es esto,
y toquen a recoger. [...]

Tóquense las chirimías,
y serán, si bien comemos,
dulces y alegres las fiestas.

Los instrumentos que aquí se citan (circunscritos únicamente a campanas, chirimías y atambores) se pliegan en este caso a una función de regocijo y de jubilosa celebración. Entre todo ello se entremezcla en esa confusa algarabía el conjunto de estentóreos gritos sonoros de los lililís, (a que nos hemos referido anteriormente), tan típicos en las culturas musulmanas.

LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA

JORNADA PRIMERA

VIZCAÍNO

Tierra buscas, tierra dejas,
tanta parece hazaña,
pues, metiendo en tierra extraña,
por Dios, de propia te alejas.
Bien que en España hay que hacer;
moros tienes en fronteras,
tambores, pitos, banderas
hay allá, ya puedes ver.

La palabra “frontera”¹ es el complemento, común a una extensa cantidad de nombres de pueblos y ciudades, (especialmente en Cádiz, con Jerez de la Frontera, Arcos de la Frontera, Vejer de la Frontera, etc.) que claramente indica que la Reconquista castellano-leonesa se detuvo allí, en aquella amplia línea, durante bastante tiempo...; sólo fue cediendo muy paulatinamente hasta que se logró reconquistar, por fin, Granada.

Junto a la indicación de “tambores” muy reiterada anteriormente, cabe resaltar aquí la referencia a los pitos. Se indica con ello el conjunto de instrumentos de viento-madera, generalmente de pequeño tamaño y con la característica común del aire insuflado, sin la ayuda de las lengüetas, tan típicas en las chirimías.

De modo colateral, cabe indicar la referencia a las banderas que, en la cultura islamita tienen la tonalidad, casi generalizada del verde, probablemente como escatológica referencia al paraíso, que en la cultura islámica se imagina como un vergel esplendoroso, a modo de un prodigioso oasis en medio del desierto, en donde es perenne el verdor y el constante brotar de las flores, todo ello continuamente regado por un conjunto de fantásticas y cristalinas fuentes que conducen sus aguas por alegres regueros, jugueteando con los rosales y alegrando los bellísimos jardines.

Precisamente este poema se pliega y adapta admirablemente al carácter, estilo y forma del romance, tan típico en las loas y cantos referidos a asuntos bélicos que, precisamente en la Reconquista tantos argumentos temáticos, tantos lances y tan dispares hazañas ofrecieron, muchas veces rebasando, (aun desde la constatada verosimilitud) la misma fantasía...

Entranse todos, sino Bernardo, quien aún duerme; suena música de flautas tristes;

¹ Prácticamente desde Sanlúcar de Barrameda hasta Estepona, la mayor parte de las poblaciones de aquella zona de la geografía del sur de España, añaden a su nombre esencial el común complemento “de la Frontera”, de manera parecida a como ocurre en La Mancha, en que gran parte de sus poblaciones añaden también el complemento “de Calatrava”.

Aparece aquí la referencia a la versátil facultad de la música y sus diversos instrumentos, especialmente los de cuerda y los de viento-madera, que (mucho mejor que los de viento-metal) con tan oportuna adecuación sirven para la interpretación de piezas de carácter triste.

JORNADA SEGUNDA

Salen Lauso, pastor, por una parte de la montaña, con su guitarra, y Corinto, por la otra, con otra. [...]

CORINTO Cantaremos de Clori lisonjera
al pie de un verde sauce o mirto umbroso;
que pasa el pensamiento en ser ligera. [...]

Vuélvese el oro más cendrado en cobre,
y el ingenio más claro en tonta ciencia,
si le toca o le tiene el hombre pobre,
y de esto es testigo la experiencia.
Pero, escucha; que cantan en la sierra,
y aun es la voz para dalle audiencia.

Canta Clori en la montaña, y sale cogiendo flores. [...]

LAUSO Bien es que la ayudemos:
acuerda con el mío tu instrumento. [...]

Su mismo villancico, trastocado,
cual tú sabrás hacer,
Los dos lo haremos

CORINTO Cautivástesme el alma, la niña,
y tenéisla siempre allá;
el amor me vengará. [...]

LAUSO Así, Clori, te ofrezca el prado,
en mitad del invierno, flores bellas,
y cuando esté más agostado,
y que siempre te halles al cogellas
con el júbilo alegre que nos muestra
la voz con que ahuyentan mis querellas; [...]

CORINTO Desa ralea es éste; pero entiendo
que es bachiller y sabe muchas lenguas,
principal la que llaman bergamasca. [...]

CLORI ¿Compárase con esto algún soneto,
Lauso? Y dime, Corinto: ¿habrá sonada,
aunque se cante a tres ni aun a trescientos,
que a la patena y sartas se compare?

Extractamos aquí diversos aspectos que inciden, ciertamente, sobre cuestiones distintas:

- A. al pie de un verde sauce o mirto umbroso.
- B. Vuélvese [...] el ingenio más claro en tonta ciencia, si le toca o le tiene el hombre pobre.
- C. Su mismo villancico, trastocado.
- D. el amor me vengará.
- E. te ofrezca el prado, en mitad del invierno, flores bellas.
- F. Bergamasca.
- G. ¿habrá sonada, aunque se cante a tres ni aun a trescientos, que a la patena y sartas se compare?

El desarrollo de estos diversos aspectos lo establecemos seguidamente del siguiente modo:

A. “al pie de un verde sauce o mirto umbroso”. Se muestra aquí, de nuevo, una clara referencia sobre el concepto virgiliano-horaciano del *arborem sub quaedam*. En todo caso, este tipo de recurso siempre es de bellísimo efecto y de gratísimo placer porque, efectivamente, el hombre es también naturaleza, y precisamente entre la naturaleza halla su espíritu su más directa sintonía, mucho más que en los más bellos palacios...Efectivamente, en este punto convendría recordar a Immanuel Kant cuando éste indica² lo siguiente:

La emoción estética no puede tener más contenido real que naturaleza y moralidad. El arte debe atenerse a la naturaleza, y para el hombre moderno³, sobre todo, la naturaleza, muchas veces, supera en belleza y esplendor estético al arte más refinado y genial.

² Immanuel Kant: *Crítica del juicio*; ob. cit., págs. 59-60.

³ Se refiere aquí Kant al hecho de que el “hombre moderno”, si no saturado, sí ya, al menos, consciente de las grandes cotas a que ha llegado el arte en su aspiración por la belleza, tiende entonces a reconsiderar su directa correlación con la naturaleza. Acostumbrado ya a las grandes cotas de belleza, descubre entonces, en la “modernidad”, que también en la naturaleza halla una finalidad estética, en ella encuentra verdaderamente un amplio cúmulo de belleza. Con ello sintoniza directamente con aquellas sapientísimas indicaciones de Aristóteles respecto a todos aquellos conceptos del contenido implícito de belleza en la propia naturaleza.

B. “Vuélvese [...] el ingenio más claro en tonta ciencia, si le toca o le tiene el hombre pobre”. Se manifiesta aquí una directa correlación con aquel sabio refrán popular del “tanto tienes, tanto vales”. El caso es que, quien logra noblemente remontar ese viciado concepto, no halla un justo reconocimiento a su gallarda postura; más bien recibe el rechazo de la masa porque ésta entiende burdamente que el hombre de marcada personalidad, al primar el “ser” sobre el “tener”, se les ha enfrentado en algo que la masa vulgar tiene muy asumido. La chusma trueca vilmente el “saber” por el “tener” y confiere a este segundo concepto un valor supremo, desde luego muy por encima incluso del noble concepto del “ser”. Pero ocurre algo más (que dolorosa pero decididamente manifestamos desde nuestra experiencia particular, rayana casi en lo increíble) y es que si alguien, perteneciente a una familia sencilla, encauza un proyecto de considerable dimensión intelectual o artística, la chusma rápidamente se apercibe de ello y procuran entorpecer todo lo posible, por todos los medios ilícitos y viles, el denodado, noble y hasta sacrificado esfuerzo en el que el hombre sencillo se ha comprometido. Bien sabemos que no cuenta el joven de familia sencilla con los medios de la familia rica o acomodada. En todo caso, para suplir esa carencia de medios, bien requeriría el joven de familia sencilla, al menos el apoyo moral o, cuanto menos, que no se le entorpeciera... La vil hipocresía de la chusma llega hasta reconocer en el sabio (de manera servil y aduladora) sabiduría (y, en su caso, habilidad o destreza) donde no la hay pero, al propio tiempo, la niegan cicateramente en el hombre sencillo que la ha adquirido a costa de innumerables esfuerzos y sacrificios de todo tipo. Así es la cosa y, en todo caso, bien se ve que Cervantes advierte esto con gran claridad... Además, se muestra de manera añadida en Cervantes y en su manera de expresarse en este contexto, que es algo común a todo tiempo y lugar la tremenda tensión que siempre se establece entre quienes se doblegan a esa hipócrita y vil rendición hacia la vulgaridad y quienes valientemente defienden la supremacía del “ser” sobre el “tener”, esto es, el implícito reconocimiento del mayor mérito en progresar en los ámbitos de la cultura y la intelectualidad mediante el esfuerzo, más que el ser rico meramente por la herencia. En el hombre pobre o sencillo que, por diversas circunstancias (golpe de fortuna, “braguetazo”, etc.) pasa a ser rico, con el “tener”, pasa a cumplirse en él, generalmente, aquel refrán que indica “ni sirvas a quien sirvió, ni mandes a quien mandó”. Pero esto tiene, aunque muy esporádicas, algunas maravillosas excepciones. Sobre todo esto tuve yo mismo la ocasión de advertir, con enorme admiración hacia un noble hombre que, aun por encima de su elevado nivel económico, distinguía perfectamente ambos

conceptos, “tener” y “ser” y, sobre todo, confería en su fuero interno la correspondiente y amplia prioridad para el segundo estamento.

C. “Su mismo villancico, trastocado”. Probablemente se refiere aquí Cervantes a las mudanzas, *retrons* y los diversos giros que, a modo de variaciones, se establecen sobre el villancico, respetando siempre las ideas y los conceptos substanciales del mismo a fin de garantizar la coherencia interna de los diversos contenidos.

D. “el amor me vengará”. Anteriormente, en *Galatea VI*, ya nos hemos referido a que el sincero amante (bien el hombre o, en su caso, la mujer), cuando se anticipa a declarar noblemente su amor, se expone a que la otra parte, aun amando mucho también, lo humille y hasta desestime al considerar que la cosa está como fácilmente ganada... Por ello mismo, insistimos, el amor se podría considerar como una metáfora de la más cruda táctica militar o bien, de aquella especie de enorme tensión de confrontación en una competición deportiva. Por ello mismo, decíamos, “no se debe abandonar alegremente la trinchera puesto que la parte opuesta aguarda bien parapetada, sin exponer riesgo alguno de ver heridos sus sentimientos”. En todo caso, (y sobre esto versan la mayor parte de las canciones románticas que exponen problemas amorosos...) el amante que ha perdido la batalla generalmente ve como, a la larga, con el paso del tiempo, las circunstancias la dan la razón y lo confirman en su criterio cuando se muestra que su amor era verdaderamente sincero...

Sobre estas mismas consideraciones estriba esta expresión de Cervantes de que “el amor me vengará” ya que, verdaderamente, los sentimientos y la psique humana se basan en leyes naturales e inmutables, tan invariables e infalibles como las de la propia física. Por ello mismo, quien amando ha recibido la noble declaración del otro y, no obstante, se mantiene atrincherado en su cicatera cobardía o pusilánime ante el “qué dirán”, acaba pagando muy caro todo ello... A la larga se le vuelve en contra su misma cobardía. Pero, en todo caso, para el que ama sinceramente, ese noble sentimiento permanece siempre; por ello mismo, en vez de disfrutar de las desgracias que le han sobrevenido a la persona que traicionó su sincero amor, más bien continúa sufriendo por ello...; y es que, aunque lo pretendiera, no se puede vengar, porque el amor es más poderoso que el odio; no se puede vengar..., sencillamente, porque ama...; por eso, aunque la gente considera justo el castigo que el tiempo inflige al que ha traicionado el amor, el verdadero amante, aunque traicionado, no se alegra sino que continúa

sufriendo⁴ por ello, aunque él mismo se encuentre en una situación boyante... Todo ello no es óbice para que, desde luego, quien no ha obedecido las naturales mociones del amor, acabe pagándolo muy caro...

E. “te ofrezca el prado, en mitad del invierno, flores bellas”. Se trata de una expresión hiperbólica pero plenamente aceptable en el ámbito lírico de la poesía amorosa.

F. La *bergamasca* es una pieza que se inserta en la *Suite* barroca. Su origen, como claramente se denota, es de la provincia italiana de Bérgamo (Lombardía) y aunque figura su inserción en las *suites* desde el siglo XVI, su surgimiento, como las demás piezas que paulatinamente se integraron en la *Suite* barroca, proviene muy probablemente del sencillo ámbito rural. Entre la constante combinación de diversas piezas de muy distinto nombre, no suele aparecer en demasía este tipo de pieza denominada como *bergamasca*. Cuando aparece, se suele disponer en carácter *Allegro*, en compás de 2/4 o de 4/4 y suele interpretarse con *tempo* resuelto, con una aproximada referencia metronómica de blanca=176.

G. “¿habrá sonada, aunque se cante a tres ni aun a trescientos, que a la patena y sartas se compare?”.

Desde estas expresiones se nos plantean varias dudas que, a continuación, exponemos metódicamente:

- 1) Probablemente, con el término de “sonada” cabe entender probablemente el de “sonata”. En todo caso, es cierto que significan la misma cosa y, al propio

⁴ El amor se defiende a sí mismo desde su propia autenticidad, desde su misma verdad, desde la clara naturalidad. Pero, precisamente por ello mismo, encuentra la mezquina resistencia de los que centran su existencia desde el culto idólatra al ego, al hedonismo, a la comodidad y al materialismo. El amor y el bien se abren y se elevan generosamente hacia la sublimidad y, por extensión, hacia la universalidad. El egoísmo y la maldad se comprimen, se cierran en sí mismos al tiempo que se precipitan en la oscura profundidad del reduccionismo. Esto reporta tremendos problemas e intenso dolor. Todo ello puede llegar a extremos exacerbados en cuanto esto se trasplanta al ámbito sentimental del amor en la pareja. En todo lo demás se expone el patrimonio, la buena fama, la influencia social, etc. Pero en el amor de la pareja está en juego algo de más tremenda importancia: la fusión del sentimiento y la natural pasión carnal, íntima, entre el hombre y la mujer. El natural instinto animal se entrevera, tensa y dramáticamente, con los sentimientos anímicos. Por ello, sin duda, el conflicto amoroso suele ser del mayor calado en la persona humana. Por todo ello, así se manifiesta San Pablo en la *Primera Carta de a los Corintios* (13, 1-7) cuando indica:

El amor es paciente, el amor es benigno; no tiene envidia; no presume ni se engríe; no es indecoroso ni busca su interés; no se irrita ni lleva cuenta del mal; no se alegra de la injusticia, sino que se goza con la verdad: Todo lo excusa, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta.

tiempo, son el mismo concepto de flexión verbal, esto es, el participio, en italiano y castellano, respectivamente. En la terminología propia del ámbito musical, siempre desde la correspondiente y típica nomenclatura italiana, distinguimos tres casos: *sonata* (para los instrumentos de viento—madera, viento—metal, para los instrumentos de cuerda—arco y los de cuerda pulsada o punteada); *toccata* (para los instrumentos de tecla) y *cantata* (para aquellas piezas en que predomina la acción del canto, lírico o coral, sobre el acompañamiento instrumental, dispuesto éste en función complementaria o accesoria).

- 2) Con la expresión “que se cante a tres o a trescientos” claramente se está refiriendo, aun dentro de la exageración, al canto polifónico.
- 3) Por último, en lo inherente a la expresión “patena y sartas” desconocemos su exacto sentido (aunque patena es ese platito impoluto que cubre los sagrados cálices y sarta es, pues eso tan consabido: un conjunto enlazado de varias cosas muy similares). Probablemente se haya hecho referencia a estas palabras desde un ámbito meramente figurado o metafórico que, abiertamente reconocemos, se nos escapa en su concreta intencionalidad.

Suena dentro música triste, como la pasada del padrón; [...]

Suena la música triste, y salen los CELOS, como diré, con una tunicela azul, [...]

VENUS	Mas los músicos acentos que van rompiendo los vientos su venida manifiestan. [...]
-------	--

Una vez más se manifiesta aquí el poder de la música, incluso desde la asemantividad del ámbito puramente instrumental, su alto poder para diferenciar y expresar muy diversos estados de ánimo y de carácter.

En todo caso, la “tunicela azul” de los CELOS es muy significativa ya que, en la gama de color se encauza ya, en su progresión cromática, hacia colores más densos y oscuros que, al fin, abocan al negro.

Suena música de chirimías; sale la nube, y en ella el dios Cupido, [...]

LAUSO	En tanto, Amor, que te vas, porque algún contento goces
-------	--

de nuestras rústicas voces
el rústico acento oirás.
Corinto y Clori, ayudadme;
cantaréis lo que diré.

Mientras cantan, se va el carro de Venus, y Cupido en él; y suenan las chirimías, [...]

Aparece Angélica [...] aparece la MALA FAMA, vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra.

Dentro de esa representación del pleno ámbito y dimensión mítica, cabe reconocer la coherente gradación con que aparecen los personajes, sus símbolos y sus respectivos colores. Es muy acertada esa figuración que aquí establece Cervantes con lo de la tunicela y trompeta negras para simbolizar la MALA FAMA. Efectivamente, desde que aparece la tentación y la inclinación a la malicia (como efecto de soslayar las virtudes o, en su caso, no resistir y no luchar contra el acoso de los siete vicios) se dan, con perversa maquinación contra el hombre cabal, toda una consecutiva serie de peyorativas sucesiones, de malvadas progresiones, cada vez de mayor depravación: soberbia → envidia → calumnia → difamación → acoso → escarnio → linchamiento, todo ello de manera sumamente dolorosa (a modo de placaje social) que supone lanzarse todos los repugnantes mediocres encima del perseguido, tanto con más saña cuanto más se muestran en él aspectos favorables que lo sitúan en el ámbito próximo a la magnanimidad. Todo ello aboca al perseguido a situaciones anímicas de enorme tensión que a veces lo abocan a tomar determinaciones funestas, en uno u otro sentido...

Aparece otra vez Angélica [...] y parece la BUENA FAMA, vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas de varios colores y una trompeta. [...]

En el blanco se refractan, expanden y concentran los siete colores. El blanco es la suma simbiótica de todos ellos entre los que se descarta la tendencia que, desde el azul, se encauza gradualmente hacia colores más oscuros. El blanco es, asimismo, desde la fusión de siete colores, la imagen analógica del sonido fundamental desde el que se expanden sucesivamente los siete sonidos harmónicos o concomitantes. Desde el blanco pueden expandirse los colores hacia radiantes proyecciones, a la manera en que se diseñan ampliamente las ilusiones. El blanco es, por ello mismo, compendio y suma de todo lo bueno, de todas las siete virtudes acrisoladas que confieren la BUENA FAMA. El blanco, de manera axiomática e indefectible, es el color preferido que se elige para los neófitos en la ceremonia del Bautismo, para los niños en su Primera Comuni3n, para

las novias en su enlace conyugal en el Matrimonio. El blanco es en estos casos (en el recién nacido, el niño o los novios) un bello símbolo, como un cofre resplandeciente en el que se albergan los más deleitables anhelos que, en su expansión van a llenar de coloreada luz diamantífera la vida. Asimismo, la Iglesia Católica adopta el blanco para las vestiduras de los celebrantes en sus más notables solemnidades litúrgicas: Navidad y Pascua de Resurrección, especialmente.

JORNADA TERCERA

CORINTO	Clori y la nueva pastora, ajenas de nuestros males, con voces claras e iguales, venían cantando ahora. Al encuentro les salgamos y ayudemos su canticio; que tanto llorar es vicio si bien lo consideramos. [...]
RÚSTICO	¡Oh, quién pudiera cantar!
CORINTO	Que, ¿no lo sabes, pastor?
RÚSTICO	Ni contralto ni tenor; que estoy para reventar.
CORINTO	Mas, ¿va que tienes agallas? Muestra; abre bien la boca, [...] Yo te sacaré, a tu gusto, o cantor, o pregonero. ¿Tienes algún senojoil? Una ligapierna tengo, y buena. Ya me prevengo a hacerte cantor sutil. [...] ¿Qué me darás y te haré cantor subido o notable? [...]
RÚSTICO	La liga izquierda es aquesta; tómala, y pon diligencia en mostrar aquí tu ciencia. [...]
CORINTO	Déjame atar; quita el brazo. ¿Con qué voz quieres quedar: tiple, contralto o tenor?
RÚSTICO	Contrabajo es muy mejor. [...]

CORINTO

Todo, amigo, se convida⁵
a ayudarme a este cantar:
*“Corrido va el abad
por el cañaveral.*

En torno al canto aparecen dos cuestiones de especial relevancia:

- A. que tanto llorar es vicio, si bien lo consideramos.
- B. Muestra; abre bien la boca [...] Ya me prevengo a hacerte cantor sutil. técnica vocal.

En esas dos cuestiones se muestran aspectos absolutamente dispares, pero ambas de especial importancia:

A. “que tanto llorar es vicio, si bien lo consideramos”. Súbitamente se nos viene a la mente, desde este concepto, aquella magistral expresión de Santa Teresa de Jesús por cuanto ésta indica que: “Un santo triste es un triste santo”. Con ello pretende sugerir que la alegría, el optimismo y el regocijo son factores altamente positivos. Indudablemente estos mensajes los recoge la santa abulense desde la Biblia ya que allí, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, se efectúa una constante y decidida apología de la alegría, incluso en los estados de tensa persecución en tanto que ésta se sufra por no renunciar al ejercicio de las virtudes y por la proclamación de la palabra de Cristo, siempre de manera íntegra. Por el contrario, la tristeza aboca al abatimiento y, tras ello, no puede advenir cosa buena... “Un triste santo” significaría que la tristeza ha rebajado en mucho la categoría de una persona en su aspiración por la santidad. Será santo, sí, pero de escaso relieve y parco aprecio en la devoción popular...

B. “Muestra; abre bien la boca [...] Ya me prevengo a hacerte cantor sutil”. Se refiere aquí al proceso de enseñanza de la técnica vocal. Se manifiestan aquí aspectos de neta prepotencia en quien pretende adiestrar para el canto y, sobre todo, vaticinar el feliz resultado en esa pretensión. Bien sabemos que el adiestramiento en el canto precisa largos años de tenaz esfuerzo, tanto por parte de quien imparte el magisterio como por parte del alumno; y no siempre la suma de todo ello es garantía de feliz resultado. Debe tenerse muy en cuenta que en cualquiera de las muy diversas especialidades instrumentales, en todas ellas es posible ver directamente y discernir los más diversos aspectos técnico-mecánicos dispuestos para el funcionamiento del instrumento cuyos

⁵ No queda claro si esta palabra debe ser “convida” o “comida”.

resortes están, de manera clara y empírica, muy evidentes. En el violín, la flauta, el oboe, el piano, el arpa..., en todos ellos se aprecia de manera directa su artificio técnico-mecánico y, por ende, la manera en que los medios fisiológicos de la persona (manos, labios, pies...) actúan sobre el instrumento. En cambio, en el canto se opera siempre sobre unos recursos, sobre unos medios fisiológicos que no se ven, que no se nos denotan de manera evidente puesto que operan dinámicamente de manera endógena en nuestra fisiología interna. Por tanto, todas las indicaciones técnicas inherentes a cómo se activan los componentes fisiológicos se expresan, por ello mismo, de manera aproximada, en muchos casos casi de manera metafórica... La constante, paciente y persistente ejercitación técnica sólo permite, muy paulatinamente, ir “notando”, ir “comprobando” que aquello que se nos indica desde la teoría se produce en el interior de nuestro organismo. Pero sólo de manera muy paulatina, sólo muy a largo plazo vamos detectando el modo de activación interna de aquellos resortes fisiológicos y sólo tras una amplia experiencia podemos atender, en consecuencia, al correspondiente efecto acústico en cada caso.

Entranse todos, y suena una trompeta bastarda, lejos, [...]

CARLOMAGNO ¿Qué trompeta es la que suena?
 ¿Si acaso otra aventura,
 que nos ponga en desventura,
 que la otra no fue buena? [...]

MARFISA Fama quiero y honra busco,
 no entre bailes y cantares,
 sino entre acerados petos, [...]

Vuélvese la tramoya con ROLDÁN; salen BERNARDO y MARFISA, y suena dentro una trompeta.

BERNARDO Trompeta y caballos siento
 y, según, mi parecer,
 paladín debe de ser
 que viene al padrón contento.

La expresión de “trompeta bastarda” probablemente se refiera no al tipo o metal o a las hechuras en que está construida la trompeta sino, más bien, a la manera de tocar. Posteriormente se aclara algo más este asunto con la indicación de “Trompeta y caballos siento”. Precisamente sobre el galopar, el trotar o el simple caminar del animal cuadrúpedo, no se puede interpretar el toque de la trompeta más que con precario y rudimentario resultado.

LOS BAÑOS DE ARGEL

JORNADA PRIMERA

VIEJO Qué, ¿no hay quien grite ¡al arma!...?
 ¿No hay quien haga pedazos
 estas campanas mudas? [...]

SACRISTÁN ¡Oh torre defensa mía!
 Ventaja a la sacristía
 hacéis en esta ocasión.
 Tocar las campanas quiero,
 y gritar aprisa, ¡al arma! [...]

YZUF Escucha, Cauralí, que me parece
 que una trompeta a mis oídos suena.

Entranse, y salen AZÁN BAJÍ (...) suenan chirimías y grita de desembarcar. [...]

BAJÁ ¿Qué oficio tenéis

SACRISTÁN Tañer:
 que soy músico divino
 como lo echaréis de ver. [...]

BAJÁ ¿Tocas flauta o chirimía,
 o cantas con melodía?

SACRISTÁN Como yo soy sacristán,
 toco el don, el din y el dan
 a cualquier hora del día.

BAJÁ ¿Las campanas no son esas
 que llamáis entre vosotros?

SACRISTÁN Si, señor.

BAJÁ Bien lo confiesas:
 música para nosotros
 divina es la que profesas

Desde la Primera Jornada la obra muestra el carácter satírico y de enredo muy propio del tipo de la comedia:

- A. ¿No hay quien haga pedazos estas campanas mudas?
- B. soy músico divino. Como yo soy sacristán, toco el don, el din y el dan a cualquier hora del día.

En esta comedia muestra Cervantes un admirable y genial sentido de modernidad. Cabe apreciar la variedad de conceptos cuyos contrastes se advierten fácilmente en las dos siguientes y más relevantes muestras:

A. “¿No hay quien haga pedazos estas campanas mudas?”. Con esta altisonante expresión, “hacer pedazos las campanas” se pretende estar “a tono” gramaticalmente respecto al especial instrumento a que se refiere. Al propio tiempo se indica con ello la impaciencia por que se comience a tocar a rebato en señal de alarma. Las campanas, según hemos ya indicado, son el altisonante medio para propagar las diversas variantes de códigos de avisos en muy diversas circunstancias. Antiguamente se les confería todo un extenso y diferenciado muestrario de tipos de toques que la población entendía perfectamente e interpretaba de manera correspondiente: diversos toques para la asistencia a Misa, toques de difuntos (diferenciándose si el finado era hombre o mujer), de bautizo, de boda, de novenas a diversos santos..., toques y volteos generales en especiales y grandes solemnidades de la localidad, etc.; incluso toques de alarma, como el de este caso.

B. “soy músico divino. Como yo soy sacristán, toco el don, el din y el dan a cualquier hora del día”. Siempre en el correspondiente tono burlesco, muy propio de esta comedia, el sacristán refiere jocosamente su especial actividad dentro de su variopinta función en el servicio del templo.

JORNADA SEGUNDA

JULIO	Allí podremos a solas danzar, cantar y tañer [...]
DON FERNANDO	¿Quién le dijo que tenía yo buena voz? [...]

	No pasemos adelante que bien estamos aquí.
JULIO	Sea así, y algo se cante.
AMBROSIO	¿Qué decís, que no os oí?
JULIO	Que cantes, porque me encante. [...]
AMBROSIO	Y tiene aquel tono triste con que alegrarnos solemos
Cantan este romance:	
	A las orillas del mar que con su lengua y sus aguas, ya manso, ya airado, llega [...] con desmayados acentos esto lloran y esto cantan: ¡Cuán cara e[re]s de haber, oh dulce España! [...]
FRANCISCO	Padre, hágales cantar aquel cantar que mi madre cantaba en nuestro lugar. ¿Qué dice? ¿No quiere, padre?
VIEJO	¿Cómo decía el cantar?
FRANCISCO	Ando enamorado, no diré de quién; allá miran ojos donde quieren bien. [...]
JULIO	¡Estremado es Francisquito! Canta tú, Ambrosio, un poquito lo que sueles a tus solas, que te escucharán las olas del mar con gusto infinito.
AMBROSIO	Aunque pensáis que me alegre, conmigo traigo el dolor. Aunque mi rostro semeja que de mi alma se aleja la pena, y libre la deja, sabed que es notorio error: conmigo traigo el dolor.

Un variado muestrario, muy denso en sus conceptos, aparece en estos fragmentos pertenecientes a la Jornada Segunda:

- A. Danzar, cantar y tañer.
- B. Que cantes, porque me encante.
- C. tiene aquel tono triste con que alegrarnos solemos.

- D. ¡Cuán cara e[re]s de haber, oh dulce España!
- E. te escucharán las olas del mar con gusto infinito.
- F. Aunque pensáis que me alegro, conmigo traigo el dolor.

Variedad y densidad son las características inherentes a los conceptos que aquí se exponen; todos y cada uno de ellos son de una notable intensidad:

A. “Danzar, cantar y tañer”. Nada menos que en tan sencilla expresión, de tan marcada y lacónica extensión, se contiene la esencia de lo que, desde fines del siglo XVI, viene a ser, con la recuperación renacentista de la ópera (desde la evocación de la antigua tragedia y comedia griegas) para llegar a constituir la base del teatro musical. Precisamente entre las tres se contiene el germen de la densa complejidad de la ópera, con la sola objeción de que no se menciona la poesía aunque, obviamente, se sobreentiende como elemento preexistente para, sobre ella, establecer la correspondiente composición musical.

B. “Que cantes, porque me encante”. Con anterioridad, en *QUIJOTE*, I, i, ya se ha tratado sobre esta aparentemente sencilla pero ingeniosa construcción que encierra un denso sentido en su sencillo juego de palabras.

C. “tiene aquel tono triste con que alegrarnos solemos”. En este punto se inaugura (y se extiende también sobre los otros tres siguientes), la íntima, deleitable (aunque agrisulce...) y misteriosa correlación entre la música y el consuelo que ella misma contiene de manera implícita para el dolor. El hecho, por más que se considere, siempre encierra en sí mismo aquella paradoja, (profunda, sutil y secreta), por lo cual se evade y escapa del ámbito analítico y se dirige prioritaria y directamente al del sentimiento. En *Galatea III* ya se ha indicado (y quizá convenga aquí evocar) el hecho por el que “la intelección sensible dicta su ley y supedita en ello a la intelección conceptual y racional”. De ahí mismo emana aquella sabia y honda expresión por la que se indica que “el corazón tiene razones que la razón no entiende”. Tampoco pueden entender estas cuestiones tan sutiles aquellas personas que se hallan en tristes situaciones, (los negros afro-americanos sometidos a las duras tareas en la penosa situación de esclavitud; aquellos emigrantes, navegando hacia territorios incógnitos del Nuevo Mundo...) y que,

no obstante, encontraban en el canto una especie de misterioso e inexplicable consuelo... Sobre estos aspectos cabe atender a las sabias indicaciones⁶ de Kant:

La emoción de la especie *deprimente*, la que nace del esfuerzo mismo para resistir un objeto de dolor (*animum languidum*), no tiene en sí nada de *noble*, pero puede contarse entre lo bello de la especie sensible. De ahí que los *sentimientos*, que pueden crecer en fuerza hasta la emoción, sean también muy diferentes. Se tienen sentimientos *valerosos* y se tienen *tiernos*. Estos últimos, cuando crecen hasta la emoción, no sirven para nada; la inclinación a ellos se llama *sensiblería*. [...]

La aflicción (no la tristeza abatida) puede contarse entre las emociones *vigorosas*, cuando tiene su base en ideas morales; pero cuando se funda en la simpatía, y, por tanto, es amable, pertenece tan solo a las emociones deprimientes, y así llamo la atención a la disposición de espíritu, que sólo en el primer caso es *sublime*.

D. “¡Cuán cara e[re]s de haber, oh dulce España!”. En la misma línea de la morriña o añoranza se muestra esta patética y tremenda exclamación que parece brotar del fondo mismo del alma.

E. “te escucharán las olas del mar con gusto infinito”. Parece ser indefectible el hecho por el que la naturaleza, incluso fuera del ámbito apacible y sereno del *locus amoenus* en la sosegada campiña, también opera siempre con maternal acogimiento. Incluso en la alta mar se produce ese inefable fenómeno de la sintonía del alma humana con la naturaleza, también en casos, como éste, bien extremados, en que no se goza de la amenidad y diversidad del paisaje campestre sino que, meramente, alguna nube rompe por momentos la absoluta monotonía de la azul inmensidad. En la gigantesca extensión del mar, en la plana enormidad azul que sólo alegra la reiteración de las olas, allí mismo encuentra el espíritu humano la llamada y el encuentro con la naturaleza, aun en un medio de tan densa y vastísima uniformidad.

F. “Aunque pensáis que me alegro, conmigo traigo el dolor”. Con esa indicación se reafirma y rubrica precisamente lo indicado por Kant, esto es, la manifestación valerosa de los sentimientos, por tristes que éstos sean, aunque sin desmoronarse y sin perder el ánimo y, mucho menos, ceder ante la desesperación.

⁶ Immanuel Kant: *Crítica del juicio*; ob. cit., págs. 219 y 224.

JORNADA TERCERA

MORO Entremos a mirar desde la puerta
 cómo dicen su misa, que imagino
 que tiene grande música y concierto. [...]

OSSORIO Misterio es éste no visto.
Veinte religiosos son
los que hoy la Resurrección
han celebrado de Cristo
con música concertada
la que llaman contrapunto. [...]

DON LOPE ¿Y qué? ¿Hay músicos?

OSSORIO Y diestros; [...]

DON FERNANDO ¡Bien cantan los del cadí! [...]

VIVANCO ¿Quién canta?

OSSORIO Aquí el sacristán,
que tiene donaire en todo. [...]

DON LOPE Ya salen; sosiego y chite,
que cantan.

VIVANCO

Mejor sería
que llorasen. [...]

La música ha sido hereje;
si el coloquio así sucede,
antes que la rueda ruede,
se rompa el timón y el eje.

Prácticamente, los dos siguientes conceptos atañen a un mismo ámbito ético-estético:

- A. cómo dicen su misa, que imagino que tiene grande música y concierto.
B. música concertada la que llaman contrapunto.

Precisamente como adecuado recurso estético para dignificar y realzar las correspondientes celebraciones litúrgicas se acopió, desde los primeros tiempos apostólicos, la alternancia de las lecturas declamadas con partes cantadas. Sobre todo ello establecemos a continuación las correspondientes consideraciones:

- A. “cómo dicen su misa, que imagino que tiene grande música y concierto”. La costumbre de realzar las ceremonias religiosas mediante la disposición de música en

determinadas partes de la liturgia deriva de una ancestral tradición. Ya en la Biblia se indica que el sumo sacerdote debía reclutar músicos para el traslado del Arca de la Alianza a Jerusalén y de supervisar directamente la enseñanza de los cantantes; otros sacerdotes se encargaban de adiestrar a los intérpretes instrumentales.

El tipo de dualidad⁷ coral venía a restablecer el antiguo procedimiento hebreo puesto que ya los hombres de Moisés y las mujeres de Miriam cantaban en forma antifónica⁸. También, cuando el rey David regresó de la batalla contra los filisteos, las mujeres cantaban y tocaban los instrumentos, como dice la Sagrada Escritura, “alternándose”. El hecho de la alternancia, en todos los diversos sentidos y aspectos, tendría, en un futuro, una enorme influencia no sólo en las diversas formas del canto litúrgico sino también en las otras diversas formas profanas que se irían emancipando de las litúrgicas y religiosas desde el Renacimiento.

Cuando fueron consagrados los muros de la ciudad de Jerusalén⁹ por Nehemías, a la vuelta de la cautividad de Babilonia (sobre el año 445 a.C.) fueron llamados los músicos levíticos de todo el país y, divididos en dos¹⁰ grandes grupos corales, tomaron parte preeminente en la magna solemnidad interpretando “instrumentos de David”.

Estos eran, pues, los orígenes de la antigua forma antifonal que subsistió por mucho tiempo y que recuperó la iglesia cristiana de Occidente¹¹, su más alta cota

⁷ La dualidad coral es un hecho altamente revelador por cuanto que implica necesariamente la presencia de un director y la división del coro en dos grupos. Esto (toda vez que implica la necesaria presencia de un director) constituye un claro antecedente del doble coro que regirá en buena parte del período polifónico y durante un extenso período de la época barroca (esto es, desde fines del siglo XVI y todo el siglo XVII...).

⁸ Para celebrar jubilosamente el prodigioso tránsito sobre las aguas abiertas del Mar Rojo. Por ello mismo se narra en la *Biblia* (en el *Libro del Éxodo*, 15, 20-21) lo siguiente:

Miryam, la profetisa, hermana de Aarón, tomó en sus manos un pandero, y todas las mujeres salieron tras ella con panderos y coros de danza. Miryam entonaba en honor de ellos este estribillo:

Cantad a Yahvéh,
pues se cubrió de gloria:
precipitó en el mar
caballos y jinetes

⁹ A la vuelta de la cautividad de Babilonia se atendió también a la reconstrucción del templo de Jerusalén erigido como casa de Yahvéh cinco siglos antes por el rey Salomón, en el siglo X a. d. Cristo. En el I Volumen del *Atlas Cultural del Mundo*, de John Rogerson, (pág. 8) se inserta el dibujo de una reconstrucción hipotética del templo tras la cautividad de Babilonia.

¹⁰ En la *Biblia* (*Libro de Esdras*, 4, 10-11) refiriéndose a la reconstrucción del Templo de Jerusalén a la vuelta de la cautividad de Babilonia, como consecuencia del edicto de Ciro, se narra que:

Estaban presentes los sacerdotes con sus vestiduras y trompetas, y los levitas, hijos de Asaf, con los címbalos, para alabar a Yahvéh según las prescripciones de David, rey de Israel. Y cantaban alternativamente, alabando y ensalzando a Yahvéh.

¹¹ La forma antifonal debió tener amplia raigambre en el pueblo hebreo y, después, en las primitivas comunidades cristianas de Oriente. San Ambrosio, obispo de Milán, adoptó desde las comunidades

artística se alcanzó hacia fines del siglo XVI con la pluralidad coral de los grupos sinfónico-corales de Venecia.

Gracias a los estudios del jerusalemita Idelsolm (1882-1938) se ha podido apreciar la estrecha concordancia existente entre el canto gregoriano de las iglesias de Occidente y los cantos de las actuales sinagogas enclavadas en el territorio de la antigua Babilonia y del Yemen árabe. Precisamente estas sinagogas, debido a diversas causas (pero muy primordialmente al especial y aislado enclave de aquellas zonas), se mantuvieron alejadas del sucesivo desarrollo musical posterior hebreo, por lo que permanecieron en su pureza primigenia. Las consecuencias de esta concordancia son esencialmente:

- a) Que los diversos estilos del canto llano europeo proceden fundamentalmente del propio canto hebreo, por lo que la música de Israel adquiere con ello una añadida importancia en la historia general del arte musical.
- b) Sobre los cantos judíos de aquellas zonas mesopotámicas y arábicas han debido conservarse con gran fidelidad los propios cantos del primer templo salomónico, lo que confiere a esta hipótesis una singular importancia...

LA MISA

La Misa, en un principio, constaba únicamente del *Propio*, consistente en las partes del *Gradual*, *Versículo aleluiático*¹², *Secuencia*, *Ofertorio* y la *Comunión*.

Después, desde su organización en el *Ordinario* (dispuesto sobre fines del siglo X), se establece con las cinco partes del *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y el *Agnus Dei*.

cristianas de Siria este género musical que posteriormente evolucionó en las iglesias cristianas de Occidente hasta producir, por directa derivación, la nueva forma responsorial.

Sobre esto cabe indicar que la forma antifonal supone, en sí misma, dos conceptos que, aunque íntimamente simbióticos, conviene diferenciar sobre los dos siguientes puntos:

1. Como composición musical es, en tanto que tal, una forma sujeta también a una estructuración interna (generalmente mediante la subdivisión interna) de cada uno de los versos en dos partes que, proporcionalmente distribuidas, se conocen como hemistiquios.
2. Por otro lado, la propia naturaleza de esta forma supone la partición del coro en dos mitades proporcionales.

Como derivación de la forma antifonal apareció posteriormente la forma responsorial que es absolutamente idéntica, (formal y estructuralmente), a la antífona. La única diferencia estriba en su interpretación cantada puesto que aquella alternancia de la forma responsorial no se establece en la antífona entre dos grupos corales paritarios sino mediante la alternancia de solista-coro.

¹² Sustituido, obviamente, en tiempo cuaresmal y del Adviento por el *Tracto*.

Entre las diversas misas gregorianas cabe destacar por su singular belleza la *Missa de Angelis*.

El *Réquiem* es la variante de la *Misa de difuntos* y se caracteriza por la estrecha vinculación que se efectúa entre el *Propio* y el *Ordinario* (del que se elimina tanto la parte del *Gloria* como la del *Credo*).

Es muy probable que la Misa Papal del *Ordo I* se cantara a tres voces: hombres y niños a la distancia de octava y el parafonista a la quinta. En cualquier caso se trataba de un tipo de *organum* primitivo en que las voces seguían¹³, desde un absoluto paralelismo, la misma línea melódica. Los parafonistas son también mencionados en la corte de Carlo-Magno.

Guillaume de Machaud (1300-1377) personifica un grandioso momento¹⁴ histórico para la evolución de la composición musical y, muy especialmente, para la forma litúrgica de la Misa. Entre sus composiciones cabe destacar especialmente la *Misa de la Coronación* que, excepcionalmente, está escrita a cuatro voces cuando, en realidad, en esta época se componía generalmente a tres voces.

Con la publicación del primer libro de Misas de Palestrina¹⁵ (en 1554) se efectúa un notable empuje en la composición de esta forma, esencial y prioritaria entre las formas de composición del ámbito litúrgico.

El ideal de la expresividad, medianamente alcanzado con Palestrina, Guerrero, Victoria, Lassus, etc. sugiere desde ahora la posibilidad de expresar las posibilidades de las voces humanas y su sugestiva interrelación desde el complejo tratamiento contrapuntístico. Todos ellos componen diversas misas en las que se alternan los dos estilos contrapuntísticos: homofónico (o acórdico) y heterofónico.

Precisamente con T.L. de Victoria alcanza la Misa, como forma suprema de la composición musical litúrgica, su máximo esplendor. Expresividad, lirismo y reverente profundidad se asocian genialmente en su composición mediante unos procedimientos técnicos de extrema maestría que, al propio tiempo, ofrecen la sensación de absoluta

¹³ Según se indica en el libro de Amando Blanquer: *Técnica del Contrapunto*; Madrid, Real Musical Editores, 1975, pág. 7.

¹⁴ Sin duda equiparable a los grandes momentos cruciales de la historia de la composición musical y que cabría fijar muy especialmente con Palestrina-Victoria, Monteverdi-Lully, Bach-Händel, Mozart-Beethoven.

¹⁵ Ya hemos indicado anteriormente que Palestrina, confiado en sus poderosos recursos para la creación musical, aceptó el tremendo reto de componer la famosa *Missa Papae Marcelli*. Parece ser que el propio futuro de la polifonía en el culto de la iglesia católica dependía de que el texto literario fuera siempre perfectamente perceptible en esta obra, cosa que Palestrina logró admirablemente.

naturalidad y plena coherencia. Su composición, en su manifestación discursiva, parece ofrecer la impresión de que no podía haber seguido, en su proceso creativo, otra línea conductiva mejor que aquella con la que se nos muestra como plenamente natural y absolutamente necesaria.

T.L. de Victoria únicamente compuso música de carácter religioso. Destacan especialmente sus 22 misas, todas ellas de gran belleza.

B. “música concertada la que llaman contrapunto”. La caída del Imperio Romano tuvo nefastos efectos en todos los aspectos. En b que afecta a la música cabe indicar que, como directa consecuencia de todos aquellos hechos de depravación social y de superficialidad estética, se perdió también para el conjunto de los diversos géneros de la música profana, cualquier tipo de nexo con la tradición genuinamente europea.

Los cantos de una iglesia cristiana, perseguida en un principio pero triunfante posteriormente desde el edicto de Milán (promulgado por el emperador Constantino en el año 313 d. de C.), iban a privatizar y monopolizar con absoluta exclusividad todo tipo de acción musical sistematizada¹⁶, especialmente en unos regímenes políticos de clara significación teocrática.

EL CANTO LLANO Y LA POLIFONÍA RELIGIOSA COMO GÉNEROS CASI EXCLUSIVOS EN EUROPA ENTRE LOS SIGLOS III-XIV

El germen primigenio del canto llano era un tipo de recitación cantada, como una manera de salmodia, cuya finalidad primordial era la de propiciar la fácil memorización que esta especie de declamación cantada posibilitaba para la expresión de los salmos, himnos, secuencias, etc., de la acción litúrgica.

Sobre la complejidad de estos hechos hay que remarcar especialmente estos tres esenciales aspectos:

¹⁶ Especialmente centrada exclusivamente sobre el canto, salvo raras excepciones de algún leve acompañamiento. Precisamente sobre este aspecto cabe recurrir a las indicaciones del propio San Agustín quien se manifiesta fuertemente impelido cuando, entrando reverente en la casa de Dios, experimenta una profunda dulzura, un misterioso e íntimo deleite, como si de allí viniese la música suavísima de un órgano. Y cuando caminaba por el tabernáculo, oyendo cierta melodía interior, aquella música lo llevó al Señor: “Por la atracción de las voces alegres de júbilo, de la música festiva y solemne”, según indica Victoriano Capanaga (en su obra: *Agustín de Hipona*, Madrid, BAC, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXXIV, pág. 387.

- ❖ Se trataba, aunque de una forma musical sencilla y elemental, de un sistema “importado” de manera primigenia (desde los propios usos musicales de las sinagogas hebraicas), y, por tanto, absolutamente ajeno a aquella esplendente tradición clásica y humanística grecorromana.
- ❖ Era el único género acogido a un relativo cuidado y a una progresiva especulación de sistematización desde las escuelas monacales y catedralicias (frente a unas formas profanas absolutamente precarias y con el único bagaje de la espontaneidad sobre la inventiva popular¹⁷).
- ❖ Este género del canto llano perduró y predominó, casi en exclusiva (desde el siglo III al XIV¹⁸), hasta que la “modernidad” del siglo XIV permitió con la *Ars Nova* el resurgimiento y la estabilidad de la música profana desde un humanismo renacentista por el que se reincorporaban los instrumentos¹⁹ (junto a esta polifonía contrapuntística imitativa) tras un largo milenio de absoluta proscripción.

En todo caso hay que reconocer que la hibridación de aquellas cantilenas salmódicas, de procedencia hebraica, acabaron por producir unos bellísimos cantos plegados al sistema occidental diatónico y heptafónico que, con el correr del tiempo, adquirieron una plena significación europea, esencialmente manifestada sobre las cuatro principales escuelas: gregoriana, ambrosiana, galicana y visigótica.

Sobre esta primera época, de características genéricas (que va desde los propios tiempos apostólicos hasta fines del siglo III) no existen documentos de fiable verosimilitud. Únicamente sobre fines del siglo III se conserva el papiro de un

¹⁷ Que, asombrosamente, comenzaba a converger (aunque desde sus rudimentarios medios) de manera inconsciente con la propia naturalidad de la arcaica estética helénica.

¹⁸ Conviene tener bien en cuenta que, afortunadamente, no se extingue radicalmente un estilo coincidiendo con la aparición de otro nuevo. Más bien ocurre que ambos (en que se está extinguiendo y el que nace) suelen coincidir durante un largo período, debido principalmente a las dos siguientes causas:

- ❖ Cualquier estilo de probados valores suele tardar en desarrollarse pero, una vez consolidado, tiende a permanecer en diferentes áreas o estamentos sociales y artísticos durante largos períodos de tiempo.
- ❖ Por otra parte, la aparición de un nuevo estilo implica y requiere una longeva gestación, por lo que suele coincidir coetáneamente con la persistencia del anterior estilo.

¹⁹ El excelente compositor polifónico, Ambrosio Cotes (1550-1603), efectuó composiciones puramente instrumentales, pero no ya sólo para órgano sino incluso para un heterofónico conjunto de diversos instrumentos de cuerda y viento, según se muestra en las transcripciones del eminente musicólogo José López Caló, (insertadas en el libro José María Soler García: *El polifonista villenense Ambrosio Cotes*; Valencia, Instituto de Estudios Alicantinos, Editorial Piles, S.A., 1979, págs. 293 a 312).

Con esto se muestra ese resurgir del género instrumental no ya sólo como acompañamiento subordinado al servicio del coro sino con una autonomía propia.

documento musical (conocido por el *Oxyrhynchos*) del que se ha efectuado esta aproximada transcripción:



Figura 7.1. Transcripción aproximada del *Oxyrhynchos*.

La escritura neumática siguió un larguísimo proceso evolutivo durante el cual se fue clarificando aquel complicado conjunto de puntos y diversos tipos de rayas rectilíneas, onduladas, quebradas, etc.

El siguiente documento²⁰ gráfico (correspondiente a la Misa del Domingo de Ramos) nos muestra, en la parte superior y de manera simultánea, dos distintos procesos de cursivización de la escritura neumática precedente. Sobre este tipo de primitiva escritura cursiva se efectuó posteriormente la correspondiente transcripción a la notación cuadrada, según se indica en esta muestra:

²⁰ Tomado del precioso libro de canto llano: *Graduale Triplex*; Solesmes, editado por la Abbaye Saint-Pierre de Solesmes: MCMLXXIX. S.A. La Froidfontaine, 1998, pág. 57.

Ps. 21, 2-9. 18. 19. 22. 24. 32

TR. II
MRBCKS

D

E-us, * Dē-us

me-us, rēspi-ce in me: qua-re me de-re-li-

qui-sti? ∇. Lon-gē ā sa-lū-tē

me-a ver-ba de-li-ctō-rum

me-ō-rum. ∇. De-us me-ūs clā-

mā-bo per di-ēm, nec exāu-di-es: [in]e

noctē, et non ad insi-pi-ēn-ti-ām mi-hi.

Lámina 7.2. Cantoral de Solesmes (Francia) en que se muestran los tres tipos de escritura. En el centro figura la más evolucionada, dispuesta en notación cuadrada.

Además de propiciar todo un vasto elenco de admirables composiciones del orden monódico aquel antiguo canto salmódico posibilitó el nacimiento, desde su propia entraña, del nuevo género contrapuntístico, desde un largo proceso que tuvo su origen (como la mayor parte de los hechos) de la manera más espontánea²¹ y natural.

No obstante aún transcurriría un extenso período de tiempo antes de que (sobre la segunda mitad del siglo IV) comenzaran a significarse sobre el canto llano los aspectos diferenciales que aparecerán paulatinamente sobre las cuatro escuelas occidentales antes citadas: romana (o gregoriana), milanese (o ambrosiana), galicana (francesa) y visigótica (o mozárabe).

Precisamente hay que indicar que, como consecuencia de un criterio unificador desde el pontificado de Roma, se fue imponiendo paulatinamente el rito gregoriano sobre los demás. En algunos casos esta medida fue acertada²². Pero no puede decirse lo mismo, en cambio, (según hemos indicado) del menoscabo que con ello sufrió el rito visigótico-mozárabe. La liturgia visigótico-mozárabe muestra, por lo general, unos textos literarios de mayor y más realista sentimiento humano, más sutil lirismo y más delicada poética que, al propio tiempo, se traducen sobre unas líneas melódicas de mayor colorismo, más libre vuelo y más sugerente expresividad. Para el caso cabe citar, por ejemplo, la que se muestra sobre este canto del *Tantum ergo* perteneciente a la liturgia visigótico-mozárabe. Por cierto, está tan asumido este canto en la tradición toledana que se canta con plena naturalidad en esa monumental ciudad. En muchos casos, más allá de una consciente reivindicación, lo que aflora es la emoción de manifestar un tipo de canto que se ha transmitido generacionalmente como algo familiarmente propio y absolutamente idiosincrático. La intensa expresividad de este canto cala hondamente en la entraña sensible; pero, además, añade interés sobre él si se sabe que pertenece de lleno a la más pura tradición del canto llano visigótico-mozárabe.

²¹²¹ El principio del contrapunto tuvo, efectivamente, su origen en la *organum* o especie de canto que realizaban las voces, de manera paralelamente simétrica, respecto a la voz principal pero a diversos intervalos de 5ª, de 4ª o de 8ª. Este principio tan tosco fue el germen de unos desarrollos técnicos posteriores que propiciaron la sucesiva aparición de diversas especies. Sobre todas ellas fueron efectuándose unos procedimientos de una enorme complejidad técnica que desembocaron en el magnífico contrapunto imitativo, generalmente dispuesto sobre el estilo heterofónico.

A su vez, este contrapunto imitativo siguió su propio proceso que implicaba el trabajo erudito sobre las diversas posibilidades imitativas, orientadas por diversos órdenes de movimiento: contrario, retrogrado, retrógrado-contrario, aumentación, disminución, etc., que J.S. Bach llevó a sus máximas consecuencias en su espléndida obra sobre *El arte de la fuga*.

²² Por ejemplo, en el caso de Francia puesto que las características de los ritos gregoriano y galicano son muy similares en cuanto al rigor y la austeridad de sus melodías.

Por ello mismo, en Valencia²³ sirvió de tema central para una excelente composición del género del poema sinfónico.



Figura 7.3. Muestra del Tantum ergo del rito visigótico-mozárabe.

Obviamente, para el establecimiento de las sucesivas especies del contrapunto era condición, sine qua, non, la plena adopción del estilo mensural. Pero este estilo mensural rige también para las composiciones monódicas de esta época compuestas sobre el latín tradicional pero con algunas interpolaciones de lenguas vernáculas, tal como puede observarse en la *Ultreya* del *Codex Calixtinus*²⁴.

En estas épocas de la Alta Edad Media, al no estar todavía inventada la imprenta, el libro era un artículo de un valor excepcional puesto que sus caracteres se plasmaban exclusivamente mediante la acción de acreditados amanuenses de probada pericia.

Incluso en plena época cervantina era aún demasiado caro el coste de elaboración de estos códices; por ello mismo, por esa razón, se procedía a fabricar aquellos enormes

²³ Cabe también indicar que, precisamente sobre esta sugestiva melodía del canto llano, el insigne compositor valenciano Salvador Giner (1832-1911) estableció el centro de su admirable poema sinfónico, *Es xopà fins la moma*, en la que se narra musicalmente la majestuosa procesión del *Corpus Christi* en la ciudad de Valencia, con la peculiaridad de que el desfile procesional acaba precipitadamente como consecuencia de una tremenda tormenta primaveral...

²⁴ Especialmente francés y alemán, esto es, las lenguas de los países con mayor afluencia de peregrinos hacia Compostela.

cantorales confiriéndoles un gran²⁵ tamaño para que, de esta manera, cada uno de ellos pudiera servir simultáneamente para la lectura de un amplio grupo de cantantes corales.

La mejor manera para efectuar esa lectura de varias personas sobre un mismo cantoral se pensó que era la de disponer estos grandes libros sobre un artefacto giratorio llamado facistol que se colocaba en medio del coro, según se muestra en el gráfico²⁶ que se inserta seguidamente:



Figura 7.4. Coro catedralicio cantando sobre un mismo y enorme libro cantoral.

Este mismo procedimiento se empleaba incluso cuando las enormes páginas del pergamino no se hubieran aún encuadrado o, simplemente, resultaran ser obras sueltas, propias e independientes del cantoral. Para el caso, igualmente se disponía la

²⁵ En cambio, los códices destinados a la realeza, la alta aristocracia o el uso particular de los abades de los monasterios eran de un tamaño normal, similar al de los libros de nuestros días.

²⁶ Obtenido del libro de Elliott W. Galkin: *A History of Orchestral Conducting*; Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1988, pág. 230.

partitura sobre el facistol, ubicándolo, (según se aprecia²⁷ en la siguiente grabado), en el centro del coro de la catedral o del respectivo monasterio.



Figura 7.5. Imagen de coro monacal ante un enorme facistol.

Obviamente, este procedimiento ofrecía problemas de visualización en el caso de tratarse de un coro numeroso. No obstante, cabe tener en cuenta que se trataba, en todo caso, de cantores muy avezados sobre este menester y, por tanto, conocedores de los respectivos cantos que interpretaban casi de memoria, especialmente por su constante reiteración.

Toda una extensa cantidad de cantilenas que durante la anterior etapa del canto llano se efectuaban desde el exclusivo estilo monódico pasaron a disponerse paulatinamente sobre la bellísima técnica del contrapunto, en sus dos variantes estilísticas: contrapunto homofónico y contrapunto heterofónico, en sus diversas especies. Graduales, antífonas, secuencias, himnos, tractos, etc., se plegaron sobre las diversas variantes del motete polifónico.

En los motetes de los maestros anteriores a Palestrina y Victoria se muestra más trabada esta disposición interna por la que, aparece un nuevo motivo cuando el anterior se muestra aún vigente en dos y hasta en tres voces, de manera que, por ejemplo, en muchas obras de Cristóbal de Morales y de Francisco Guerrero es prácticamente

²⁷ En este gráfico, obtenido del libro de Elliott W. Galkin, ob. cit., pág. 237.

imposible, incluso desde el más riguroso análisis, establecer una neta separación interseccional puesto que siempre hay alguna voz que está actuando y que, por tanto, desde ese nexo constante, evita cualquier tipo de interrupción cadencial en ese denso y fluido discurso polifónico. Cabe indicar que suele ser muy trabado el estilo contrapuntístico heterofónico pero, en todo caso, propicia el resultado de una extraordinaria y sugestiva belleza.

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Tanto en Francisco Guerrero como posteriormente en T.L. de Victoria aflora claramente, desde cualquier aspecto de su obra, el genuino carácter racial español aunque, en cada caso con sus asombrosas y reconocibles variantes. En Guerrero se muestra el típico colorismo, el brillo y la característica viveza andaluza, presente de manera general y absolutamente identificable incluso en las obras de más encendida elevación mística. En cambio en Victoria se muestra, dentro de su proverbial y sincera expresión de profunda dramaticidad, el más recio y severo carácter, austero y riguroso como un directo efecto de la sobria meseta y las serenas pero recias montañas castellanas.

La calidad de la obra de Victoria se alza claramente a un primer nivel universalista pero, en cambio, su carácter es genuinamente español y concretamente determinado por el recio temperamento de su mística y ascética Ávila natal.

T.L. de Victoria no es propiamente un contemplativo en el sentido estricto de la palabra sino un castellano racial de plena y palpitante acción, impulsivo sobre unas aladas y nobles pasiones estéticas que se alzan sobre las propias delectaciones del éxtasis para elevarse incesante e ilimitadamente, como Santa Teresa o San Juan de la Cruz, aunque desde su peculiar estética musical, hacia una misma mística. En el caso de T.L. de Victoria se muestra en su obra una prodigiosa combinación en la que se entremezcla el profundo y vehemente sentimiento humano con la preclara y divina espiritualidad. Desde la sensualidad de lo humano, precisamente cuanto con mayor intensidad aparece el lacerado sentimiento del acerbo dolor, parece que su obra alce el vuelo más rectilíneo y directo hacia la esplendorosa sublimidad celeste.

De entre sus obras son las distintas partes del *Officium Hepdomadae Sanctae*²⁸ las que, sin duda, revelan de la manera más clara el vehemente y apasionado genio de Victoria. Su obra parece la prodigiosa intersección donde se funde simbióticamente lo humano con lo divino. El vigor y el latente sentimiento de esta obra anuncia directamente por su dramático realismo las propias pasiones de J.S. Bach, pero sorprendentemente, muchas veces se asemejan²⁹ (e incluso en algunos puntos superan a éstas...) en realismo patético, en intensidad dramática y en sublime elevación mística.

Precisamente en esta genial obra, *Officium Hepdomadae Sanctae*, se muestran las peculiares características técnico-estéticas de T.L. de Victoria. La expresividad alcanza puntos de culminante magnitud que parecen abocar incluso al vehemente paroxismo emotivo en el responsorio *Caligaverunt*³⁰. Esta obra, paradigmática muestra en su genial creatividad compositiva, se dispone sobre la básica forma del motete aunque de manera muy desenvuelta y desarrollada. Se caracteriza esencialmente por estos siguientes aspectos:

- ❖ Liberación de cualquier tipo de sujeción obligatoria a un motivo preexistente de *Cantus Firmus*.
- ❖ Distribución equilibrada en varios episodios que muestran un neto deslinde entre cada uno de ellos frente a aquella abigarrada ligazón que caracteriza la mayor

²⁸ Josep Cercós y Josep Cabré (en su libro: *Tomás Luis de Victoria*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1981, págs. 96-97) remarcen que esta maravillosa obra, *Officium Hepdomadae Sanctae*, se imprimió en el año 1585, dentro del Volumen V de las Obras Completas.

²⁹ En estos casos, especialmente en lo concerniente a Palestrina y Victoria, no se puede soslayar el hecho de pensar hipotéticamente qué tipo de maravillosas composiciones sinfónico-corales hubieran creado en el caso de nacer en el propio tiempo de J.S. Bach y G.F. Händel...; probablemente las obras de aquellos se hubieran alzado también a la magnificente y estelar altura de las de éstos.

³⁰ Esta pieza deriva de la antigua forma de la *Secuencia*. También aquí, efectivamente, en su propio contexto litúrgico, es un tipo de respuesta secuencial que prosigue a la *Epístola de San Pablo a los Hebreos*, (Heb. 5, 4-10) y se lee dentro de los Oficios litúrgicos de la Semana Santa, en la mañana del Viernes Santo.

El texto de esta secuencia está sacado directamente de las *Lamentaciones* del profeta Jeremías (Lam. 1, 2 y 1, 12) cuando el profeta, sintiendo en su propia persona la terrible tragedia de la Jerusalén desolada, exclama con patético y terrible dolor:

Mis ojos se entumecieron
a causa de mi gran llanto.
No hay quien me consuele
de entre todos los que me amaban. (Lam. 1, 2)

¡Oh vosotros,
todos los que pasáis por el camino:
mirad y considerad
si hay dolor semejante
al dolor que me atormenta...! (Lam. 1, 12)

parte de la producción polifónica de esta época, tanto en los motetes como en su forma sinónima del madrigal.

- ❖ Parcelación formal en dos secciones (aunque desiguales en su magnitud) seguramente por influencia de la mayoría de las formas profanas³¹ al uso en esta época, tanto polifónico-vocal como instrumental.
- ❖ Admirable claridad del tratamiento escriturístico que prima particularmente la expresividad mediante la nitidez y transparencia en la que se simbiotiza maravillosa e íntimamente el sentido del texto con el vehemente y rutilante diseño melódico.

Aquí ha de salir la boda desta manera: [...] llévanla en andas con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que yo daré [...] y entre los moros de la música va Ossorio.

DON LOPE Y allí va sobre unas andas
con música y vocería. [...]

Descúbrese un tálamo [...] danzan la danza de la morisca [...]

SACRISTÁN ¡Oh campanas de España!,
¿cuándo entre aquestas manos
tendré vuestros badajos?
¿Cuándo haré el *tic y toc* o el grave empino? [...]

OSSORIO Pues lleva la guitarra
y, si es posible, vente luego.

Aparecen aquí tres asuntos conceptuales claramente diferenciados que conviene deslindar:

- A. llévanla en andas con música y hachas encendidas, guitarras y voces
- B. Danzan la danza de la morisca
- C. ¡Oh campanas de España! ¿Cuándo entre aquestas manos tendré vuestros badajos? ¿Cuándo haré el *tic y toc* o el grave empino

Se trata, evidentemente, de tres asuntos completamente dispares que se suceden, casi al final de esta ingeniosa comedia:

³¹ Parece ser que Tomás Luis de Victoria no escribió composición profana alguna (o, al menos no se tiene constancia fehaciente de ello) puesto que estaba completamente convencido (de manera parecida a la propia idea que más tarde expresaría J.S. Bach) de que “la música es [especialmente] un medio para elevar el alma hacia la contemplación de la verdad divina”.

A. “Ilévanla en andas con música y hachas encendidas, guitarras y voces”. En las bodas que se celebran en las zonas musulmanas, efectivamente, no sólo es importante el acto central de la correspondiente ceremonia; los prolegómenos revisten también un especial importancia y, en ocasiones, una espectacular y compleja pompa. Parece ser que, en todo caso, la expresión de “hachas encendidas” es un indicativo de que estos prolegómenos se efectúan en la noche, algo que, según parece, es bastante consuetudinario en la cultura musulmana. Por otra parte, en el ostensible silencio de la noche, simplemente la sonoridad de los instrumentos de cuerda, como en este caso la de las guitarras, dulce, delicada y evanescente, tiene suficiente densidad.

B. “Danzan la danza de la morisca”. Siempre se nos ha mostrado como algo muy sorprendente el hecho por el que la cultura musulmana, tan recatada y estricta, tan inhibida y reservada respecto a lo inherente a la mujer (de ahí el tipo de diversas maneras con que éstas se cubren, llegando al sorprendente extremo del cubrimiento total con el uso de la *burka*) haya mostrado, en cambio, en determinados aspectos y con un contraste tan radical, tan abierta permisividad en unos tipos de danza en que las danzantes, con el cuerpo semidesnudo, realizan sinuosos giros y voluptuosas contorsiones de intensa e insinuante sensualidad...

C. “¡Oh campanas de España! ¿Cuándo entre aquestas manos tendré vuestros badajos? ¿Cuándo haré el tic y toc o el grave empino”. Aunque de manera abstracta, cabe considerar en estas expresiones los muy diversos tipos de toques y de avisos que se pueden realizar desde el uso versátil de las campanas. En todo caso, sobre este asunto ya nos hemos referido anteriormente en la *Jornada Primera* de *Los baños de Argel*.

EL RUFIÓN DICHOSO

JORNADA PRIMERA

LAJARTIJA

sucedió un caso notable
en la ciudad de Sevilla,
digno que ciegos le canten,
y que poetas le escriban. [...]

LUGO vivo a lo de Dios es Cristo
sin estrechar el deseo,
y siempre traigo el baldeo
como sacabuche listo; [...]

Entrase TELLO, y salen dos MÚSICOS con guitarras [...]

LUGO Toquen, que ésta es la casa, y al seguro
que presto llegue el bramo a los oídos
de la ninfa que he dicho, jerezana,
cuya vida y milagros en mi lengua
viene cifrada en verso correntío.
A la jácara toquen, pues comienzo. [...]

Acabada la música, andaremos
aquestas canciones. Vaya agora
el guitarresco son, y el aquelindo

Tocan:

Escucha, la que veniste
a la jerezana tierra
a hacer a Sevilla guerra
en cueros, como valiente; [...]

Suena como que hacen pasteles, y canta UNO dentro lo siguiente:

¡Afuera, consejos vanos,
que despertáis mi dolor!
No me toquen vuestras manos;
que, en los consejos de amor,
los que matan son los sanos.

MÚSICO ¡Hola! Cantando está el pastelero,
y, por lo menos, los “consejos vanos”.
¿Tienes pasteles, cangilón con tetas?

PASTELERO ¡Músico de mohatra sincopado! [...]

PERALTA En efecto, gran lisión
es la desta moza loca.
Ya la campanilla toca;
entrémonos a lic ión. [...]

LUGO pedid a Dios que su oreja
preste a mi necesidad.
Psalms de David benditos,
cuyos misterios son tantos
que sobreceden a cuantos
renglones tenéis escritos,

Extractamos aquí los siguientes puntos:

- A. digno que ciegos le canten.
- B. traigo el baldeo como sacabuche listo.

- C. A la jácara toquen.
- D. Andaremos aquestas canciones.
- E. Vaya ahora el guitarresco son.
- F. ¡Músico de mohatra sincopado

Aquí, de manera muy dispar, se muestran diversos asuntos conceptuales claramente diferenciados que conviene deslindar:

A. “digno que ciegos le canten”. Anteriormente, en *QUIJOTE*, II, Li, ya nos hemos referido ampliamente a este asunto. El canto (con el correspondiente acompañamiento del rasgueado sobre la guitarra, generalmente muy rudimentario) era un recurso medianamente decoroso al que los ciegos se acogían para pedir limosna por las calles y plazas de los pueblos y ciudades. Precisamente la expresión “digno que ciegos le canten” supone e implica que esa dignidad provenía de un mediano decoro, si no de pleno resultado técnico-estético, sí, al menos en su seria intencionalidad; y todo ello demandaba, al menos, una modesta retribución. Así pues, los invidentes aquellos canturreaban largas historias y amplios romances, generalmente de índole popular-religioso, sobre cuya interpretación se suponía un relativo mérito respecto al cual se esperaba una limosna, entre compasiva y merecida.

B. “traigo el baldeo como sacabuche listo”. El sacabuche es el instrumento musical más antecedente del trombón de varas. Es de suponer que, también aquellos rudimentarios sacabuches de la época renacentista se desmontarían en tres o cuatro piezas, para facilitar su adecuado transporte dentro del correspondiente estuche. A eso mismo parece referirse la expresión que aquí emplea Cervantes de “sacabuche listo”, esto es, al hecho de estar debidamente ensambladas sus correspondientes piezas como para iniciar inminentemente su acción interpretativa musical.

C. “A la jácara toquen”. Está aquí perfectamente empleada esta expresión, precisamente dentro de un contexto jocoso y dicharachero. La jácara venía a ser eso: un género satírico, burlesco, de temática picaresca o hampota, de muy escasa dimensión, que se representaba en los entreactos de obras de mayor complejidad teatral. Se empleaba entonces (en el contexto de esa pequeña obra que figuraba, como indicamos,

dentro de otra obra mayor) un acerado y crudo lenguaje satírico con cuyo tipo de jerga se pretendía retratar el propio lenguaje y la baja catadura de la gente marginal.

D. “Andaremos aquestas canciones”. Se muestra aquí la antítesis de aquellas expresiones plenas de distinción por la que se dice “cantó este poema”, “entonó estos versos”, etc., cuando, en realidad, sólo se ha procedido a la declamación de unos versos que, en ningún caso han requerido la adición musical ni del canto ni de su acompañamiento instrumental; se pretende con ello enfatizar elegantemente con la referencia musical lo que meramente es una altisonante declamación. Pero este caso que aquí comentamos es justamente la directa antítesis, ya que la baja calidad de estas canciones se expresa con el término prosaico de “andar”, como algo rutinario, chabacano y burdo.

E. Vaya ahora el guitarresco son. Se continúa, según esta misma expresión ramplona, (en aquel tipo de lenguaje grosero, tosco e inculto) por el que se denota que la zafia manera de tañer la guitarra está al mismo nivel del lenguaje rudo y ramplón, muy “a tono” con la tosca catadura de aquellos personajes.

F. “¡Músico de mohatra sincopado!”. Cervantes, puesto aquí a trocar niveles cualitativos por esos de baja ralea, ha acopiado también esta desconsiderada expresión dispuesta sobre palabras muy chabacanas y despectivas. “Músico de mohatra” viene a significar que ese individuo no es, en realidad, ni siquiera un mediocre músico sino solo un absoluto impostor que, todo lo más, aporrea o hacer gruñir los instrumentos. Así pues, la expresión de “músico de mohatra sincopado” viene a significar un tipo de interpretación musical fraudulenta (por lo de “moharra”) y grotesca y contrahecha (en cuanto a lo de “sincopado”). En cuanto al término “sincopado” viene a significar aquel tipo de grosera manera de hacer música, plena de raras tensiones³², de altibajos y secas interrupciones. En todo caso, en la *Jornada tercera* de la comedia *La entretenida*, aparece también esta palabra, “mohatra”.

JORNADA SEGUNDA

³² La síncopa viene a ser una alteración del orden rítmico; con ella se detiene la fluida marcha de la melodía y viene ser como aquel tipo de andar que se interrumpiera a cada paso.

Sale un corista llamado Fray Ángel;

DOÑA ANA Al campo pienso de ir hoy.
Parece que están templando
una guitarra allí fuera.

CRIADO 1º ¿Será Ambrosio?

DOÑA ANA Sea quienquiera,
escuchad, que va cantando. [...]

Cantan dentro:

Muerte y vida me dan pena;
no sé qué remedio escoja
que si la vida enoja,
tampoco la muerte es buena.[...]

FRAY ANTONIO mas el novicio y corista
en el coro y en la escoba
sus apetitos adoba. [...]

Suenan desde dentro guitarras y sonajas y vocería de regocijo [...]

Pero, ¿qué música es esta?
¿Qué guitarras y sonajas,
pues los frailes se hacen rajas?
¿Mañana es alguna fiesta?
Aunque música a tal hora
no es decente en el convento. [...]
¡Padre nuestro, despierte,
que se hunde el mundo todo
de música! No hallo modo
bueno alguno con que acierte.
La música no es divina
porque, según voy notando,
al modo viene cantando
rufo y de jacarandina. [...]

Entran a este instante [...] y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. [...]

Cantan:

No hay cosa que sea gustosa
sin Venus blanda, amorosa.
No hay comida que así agrade,
ni que sea tan sabrosa,
como la que guisa Venus,
en todos gustos curiosa. [...]

CLÉRIGO

Y el rey, divino cantor,
las alabanzas que escuchas,
después que ha dicho otras muchas
dice de aqueste tenor:

*Misericordias tuas, Domine,
in aeternum cantabo.*

De esta escena tan pintoresca, en la que se insertan diversas referencias musicales, extractamos los siguientes puntos:

- A. Parece que están templando una guitarra allí fuera.
- B. el novicio y corista en el coro y en la escoba sus apetitos adoba.
- C. Pero ¿qué música es esta? ¿Qué guitarras y sonajas? ¿Pues los frailes se hacen rajas? ¿Mañana es alguna fiesta?
- D. ¡se hunde el mundo todo de música!
- E. La música no es divina [...] al modo viene cantando rufo y de Jacaranda.
- F. No hay comida que así agrade, [...] como la que guisa Venus.
- G. el rey divino cantor.

Aparece aquí una sorprendente escena por la que los frailes han trocado radicalmente su severa austeridad. Especialmente se manifiesta este trueque en lo concerniente a lo acostumbrado al ascético tipo de música que se requiere en lo inherente a los tradicionales y severos usos monásticos:

A. “Parece que están templando una guitarra allí fuera”. Ciertamente, “templar” es una expresión campechana y popular, referida y equivalente a un término más culto y específico por el que se indica “afinar”.

B. “el novicio y corista en el coro y en la escoba sus apetitos adoba”. Se refiere aquí a la polivalencia de funciones que, en su dinámica juventud, de manera muy contrastante, asumen los novicios en los conventos y monasterios por las que, de manera muy similar a lo que ocurría en el anterior servicio militar obligatorio, se indicaba a los mozos que eran “aptos para todo servicio”.

C. “Pero ¿qué música es esta? ¿Qué guitarras y sonajas? ¿Pues los frailes se hacen rajas? ¿Mañana es alguna fiesta?”. Estas expresiones, que son el centro más significativo en este singular contexto, nos evocan de alguna manera aquella composición del Rvdo. Antonio Soler, titulada *Contradanza de colegio*³³ por la que se

³³ Se trata, en realidad, de la *Cantata Navideña* del Real Monasterio de El Escorial compuesta para solista, coro y orquesta.

denota la extrema alegría con la que, (como tremendo punto contrastante respecto a su severidad consuetudinaria y la rigurosa reciedumbre de la vida del clero regular), se celebra la Nochebuena con la Navidad y también la Pascual de Resurrección. Esta singular obra del Padre Antonio Soler manifiesta en las partes corales una extrema y desbordante alegría mientras que, en otro sentido, en las partes del solista se dispone, en directo contraste, el de una intensa y rigurosa severidad, rayana casi en el dramatismo.

A este respecto cabe considerar que, incluso en la propia etapa primigenia de la orden franciscana y dentro de su severa austeridad, el mismo San Francisco se abandonaba a un ámbito de gozosa desmesura en cuanto a dar rienda suelta a la alegría desbordante en la feliz Nochebuena³⁴. Efectivamente, parece ser que tras la celebración de los oficios litúrgicos entonaban los frailes gozosos cánticos ante el Belén y, de esta manera pasaban buena parte de la noche casi hasta llegar el alba...

D. “¡se hunde el mundo todo de música!”. Es ésta una expresión altisonante, manifiestamente hiperbólica, por la que se pretende significar la extrema alegría que se expresa desde la composición musical correspondiente.

E. “La música no es divina [...] al modo viene cantando rufo y de jacarandina”. No sólo aquí, en el contexto inherente al ámbito monástico, sino también en determinados puntos referidos a la música profana, cuando desde ésta se connota cierta distinción, Cervantes se refiere a ella con este mismo término. Paradójicamente en un ámbito monástico se indica que aquí “la música no es divina”. En cambio, en la comedia sobre *El celoso extremeño* se recurre, de manera contrapuesta y directamente contrastante, a la expresión de una “zarabanda a lo divino” dentro de un episodio profano y hasta marcadamente cómico y burlesco.

F. “No hay comida que así agrade, [...] como la que guisa Venus”. La expresión es muy sugerente e indicativa, aun dentro del denotado eufemismo en que se manifiesta

³⁴ De hecho parece ser que la venerable y tradicional costumbre de instalar el Belén, con toda esa serie de figuritas de pastores, Reyes Magos, etc., que circundan la escena central del nacimiento de Jesús (flanqueado por la Virgen María y San José, con la mula y el buey) se debe a la beatífica, trepidante y gozosa idea de San Francisco. En todo caso cabe considerar que rigurosa austeridad y beatífica alegría en ningún caso cabe entenderlas como antagónicas sino, más bien, como absolutamente complementarias. La sencillez no menoscaba la alegría; más bien es el culto extralimitado al dinero y al poder lo que acarrea toda una amplia serie de tensiones, problemas y zozobras de todo tipo, muchos de ellos de extrema gravedad y fatales consecuencias en muchos casos...

mediante el recurso figurado. Precisamente nos evoca este concepto aquel que se manifiesta en los poemas del código medievalesco de *Carmina burana*. En estos poemas (a que nos hemos referido anteriormente, en *Galatea V*) aparece la tremenda tensión anímica, psicosomática, en que se debate el monje. Por una parte, impelido hacia la fidelidad respecto a los votos de pobreza, castidad y obediencia que ha prometido observar y, por otra, el arduo y terrible problema que supone, (especialmente en la fogosidad de la juventud y gran parte de la madurez) refrenar y contener los impulsos con que la naturaleza reclama insistentemente la satisfacción carnal a sus reacciones y exigencias fisiológicas...

G. “el rey divino cantor”. Con esta expresión, obviamente se refiere Cervantes al rey David quien, dotado de amplia inteligencia, parece ser que estaba también dotado de admirables facultades poéticas y musicales.

JORNADA TERCERA

CIUDADANO 1º Oyéronse en los aires divididos
coros de voces dulces, de manera
que quedaron suspendidos los sentidos; [...]
por los ojos las almas destilaban
de gozo y maravilla los presentes
que la süave música escuchaban; [...]

CIUDADANO 3º El virrey le trae en hombros, y sus frailes,
y aquí, en aquesta bóveda del claustro,
le quieren enterrar. Música suena;
parece que es del Cielo, y no lo dudo. [...]

Traen al santo tendido en una tabla, [...] suena lejos música de flautas y chirimías;

Se han seleccionado las siguientes referencias de estos fragmentos:

- A. Oyéronse en los aires divididos coros de voces dulces
- B. maravilla los presentes que la süave música escuchaban
- C. Música suena; parece que es del Cielo, y no lo dudo.

Aunque de manera difusa, aparece aquí la clara referencia a la policoralidad y al bellísimo efecto que produce este tipo de combinaciones multicorales:

A. “Oyéronse en los aires divididos coros de voces dulces”. Parece bastante clara aquí la referencia a aquel tipo de policoralidad que tomó gran auge en la escuela veneciana de los Gabrielli. En España, precisamente en la época contemporánea de Cervantes, se efectuaba un constante uso el recurso de varios coros que actuaban alternativamente y se unían y dividían en la interpretación de la obra según lo dispuesto por el compositor.

B. “maravilla los presentes que la süave música escuchaban”. Desde luego, en esta época de entre-siglos XVI-XVII se alcanzó, especialmente con el concurso de T.L. de Victoria, una singular calidad en la composición de la música polifónica. La interpretación (o meramente, la silenciosa y atenta consideración analítica) de estas obras nos maravilla en la actualidad y nos alza al ámbito supremo del deleite. Otra cosa es el tipo de interpretación cualitativa que de ellas se hiciera en aquellas épocas aunque, no obstante, cabe pensar que las probables deficiencias en el orden técnico-artístico serían voluntariosamente suplidas por lo avezados que aquellos cantantes corales tenían en su oficio.

C. “Música suena; parece que es del Cielo, y no lo dudo”. Aquí, mediante esta expresión, se reitera y rubrica lo indicado en el párrafo anterior. En todo caso, la expresión está a tono literario con aquel tipo de escena que aquí se narra y se describe, incluso con intervenciones de estilo directo en que las fuerzas del mal acosan a este santo varón hasta más allá de las fronteras de la vida y de la muerte.

LA GRAN SULTANA, DOÑA CATALINA DE OVIEDO

JORNADA PRIMERA

ROBERTO	De aquesta perplejidad me sacó el marcial estruendo del rebato a que tocaron las campanas en el pueblo.
---------	--

Con la expresión “el marcial estruendo del rebato a que tocaron las campanas en el pueblo” se alude a aquel tipo de toque por el que, desde la enorme facultad altisonante

de las campanas, es posible advertir rápidamente a todo el vecindario de la población sobre la acechanza de algún tipo de peligro que sobre ésta se cierne de manera inminente: ataque de enemigos, incendios, alguna catástrofe, etc.

JORNADA SEGUNDA

MADRIGAL

[...] supo entender de las aves
el canto tan por extremo,
que en oyéndolas decía:
“Esto dicen”. Y esto es cierto.
Ora cantase el canario,
ora trinase el jilguero,
ora gimiese la tórtola,
ora graznasen los cuervos,
desde el pardal malicioso
hasta el águila de imperio,
de sus cantos entendía
los escondidos secretos. [...]

a un ruiseñor pequeñuelo,
que, con divina armonía,
aquesto estaba diciendo:
“¿Adónde vas, miserable?
Tuerce el paso y hurta el cuerpo
a la ocasión que te llama
y lleva a tu fin postrero.” [...]

Iré a oír al ruiseñor
otra vez, y yo sé cierto
que él me dirá en su cántico
quién son los que nos sabemos. [...]

CADÍ

Apolonio Tiano,
que entendía de las aves
el canto, y también entiendo
que hay arte que hace hablar
a los mudos.

Respecto a todo este asunto del canto de los pájaros ya hemos tratado anteriormente en *Quijote, II, xiv*. Allí precisamente hemos indicado la singular belleza del canto de los jilgueros, los pardillos, el verdillo, el canario, el mirlo, etc. Pero, ciertamente, entre todos ellos destaca el canto enormemente deleitable del ruiseñor. Entre todos ellos, aunque de mayor tamaño, cabe citar al mirlo que, precisamente, posee también por ello mismo un canto más potente; en su caso sus canturreos son de exiguo y lacónica línea “melódica”; no poseen oscilaciones de elevada verticalidad y sus giros

melódicos son breves y conciso; pero, no obstante, son enormemente reiterados y sugerentes. Tanto es así que, entre la mayor potencia de su canto y lo recortado de sus trinos, parece musitar palabras. Esa es, al menos, la particular pero reiterada y cierta sensación que nos ha producido en diversas ocasiones su canto, advertido desde el campo contiguo al nuestro desde el que, embelesado, escuchábamos su canto. Cuando están estos animalitos tranquilos y confiados pueden estar cantando durante largo rato, con grande y deleitable placer para el que los escucha. La libre imaginación del que los escucha, lo mismo que en el caso de los tordos, calandrias, alondras y similares, lo lleva a identificar sus recortados pero melodiosos cantos con palabras sugerentes propias del uso lingüístico humano; no obstante, ello es siempre una mera ilusión, y no algo en correspondencia con una directa analogía del lenguaje humano. En todo caso, mucho menos verosímil es todavía el que una persona pueda descifrar el mensaje de las aves, tan misterioso y secreto para nosotros...

Parece el GRAN TURCO [...] mientras esto se hace pueden sonar chirimías. [...]

BAJÁ 2º	Mahoma así la paz dichosa ordene, que se oiga el son del belicoso Marte, no en Persia, sino en Roma, y tus galeras corran por el mar de España las riberas.
---------	--

En el poema sinfónico titulado *Los planetas*, de Gustav Holst (1874-1934), a cada uno de los siete planetas³⁵ se les confiere un tipo de significativo atributo, siempre en sintonía con la tradición mitológica grecorromana, de la siguiente manera:

- I. Mars, the Bringer of War
- II. Venus, the Bringer of Peace
- III. Mercury, the Winged Messenger
- IV. Júpiter, the Bringer of Jollity
- V. Saturn, the Bringer of Old Age
- VI. Uranus, the Magician
- VII. Neptune, the Mystic

Efectivamente, Marte también lo considera Cervantes como el planeta de directa influencia bélica.

Entranse y sale MADRIGAL, el maestro del elefante, con una trompetilla de hojalata [...]

³⁵ Se soslaya la Tierra por considerarse, (según la idea clásica mitológica), el centro del universo conocido, según la teoría geocéntrica que imperó durante una amplísima época, tanto que se alargó hasta la propia época de entre-siglos XVI-XVII. Precisamente en la época cervantina comenzó a cuestionarse esta teoría geocéntrica; pero eso mismo supuso graves problemas para el físico y astrónomo italiano Galileo Galilei.

ANDREA ¿Esa trompeta es de plata?

MADRIGAL De plata la pedí yo; [...]

La jerigonza de ciegos,
la bergamasca de Italia,
la gascona de la Galia
y la antigua de los griegos; [...]
mostraréle las melosas
valenciana y portuguesa.

Anteriormente, en el comentario correspondiente a *PERSILES* III, xii, ya nos hemos referido a la claridad de la lengua. Allí Cervantes incidía en la “extremada limpieza y graciosa lengua [valenciana], con quien sólo la portuguesa puede competir en ser dulce y agradable”. Aunque ya se ha incidido en ello, aún cabe aquí efectuar un comentario añadido sobre la melodiosidad de las lenguas.

El griego y el latín son de una admirable claridad fonética, precisamente porque en ambos casos poseen un marcado aspecto prosódico la limpieza, claridad y justeza en la correspondencia fónica, tanto de las vocales como de las consonantes. Precisamente cabe referirse al latín como lengua materna (o, en su caso, de enorme influencia) de la mayor parte de los idiomas europeos. Pero también sobre ella suelen manifestarse unas inadmisibles negligencias y manifiestos descuidos.

No conviene descuidar en absoluto la pronunciación sobre la lengua latina, fiados en el hecho de que sobre esta lengua madre se han declamado y cantado infinidad de composiciones de todo tipo, poéticas y musicales (o ambas fundidas simbióticamente) desde la más tierna edad. Hay que tener muy en cuenta que existe, precisamente sobre esto, una generalizada confusión³⁶ puesto que el problema no queda resuelto con la opción por una de las dos variantes, clásica y moderna, sino que también se extiende al

³⁶ Cuando no, también mucha ignorancia puesto que se tiende en muchos casos a una directa “italianización” de la fonética latina y, en el otro extremo, a pronunciar directamente como T de *graTia* o, en su caso, por ejemplo, a pronunciar con dos T la palabra *laeTiTia* (cuando ciertamente debe pronunciarse exactamente como *leticia*).

Otro tanto cabe decir, entre multitud de casos, de aquellos docentes que establecen una diéresis para las desinencias sobre la confluencia de *ae*. ¿Cómo, pues, razonan todos éstos la realización fonética de aquella excelente y bellísima composición gregoriana basada sobre la siguiente Salve carmelitana:

Salve Mater misericordiae
Mater Dei et Mater veniae
Mater spei et Mater gratiae
Mater plena sanctae laetitiae
O Maria.

en que para cada una de esas desinencias en AE, se establece una sola nota, y no dos, una para la A y otra para la E...?

hecho de tener que optar por un tipo de realización consonántica concreta para la **G** (de *ReGina anGelorum...*) o de la **C** (de *Caelum, CeCilia...*) que resultan ser tan diferentes³⁷ según que el poema (o la composición musical) esté establecida sobre la fonética castellana o catalana-valenciana.

Precisamente estas delicadas cuestiones fonéticas nos podrían abocar, (si se depurara una exigente y sutilísima línea), a plantearse incluso cómo debe abordarse la pronunciación latina en el caso de que la obra se corresponda con un autor francés, alemán o inglés. No obstante, sin llevar a tales extremos esta cuestión, bastante dificultad existe con atender a los aspectos más substanciales sobre este problema.

Sobre estos aspectos substanciales es necesario considerar indispensablemente los siguientes aspectos:

- ❖ Atender a la conjuntada realización de las **S** en posición desinencial (tan frecuentes en las diversas lenguas hispánicas) así como también a las sinalefas, sinéresis y diéresis de manera totalmente homogénea y compacta.
- ❖ El idioma francés, debido precisamente a su marcada pronunciación con notable incidencia de la nasalidad, favorece extraordinariamente las vocales altas. En otro sentido, es necesario considerar que todo aquel cúmulo de palabras finalizadas con la **E**, que bien sabemos que se soslaya su pronunciación en el lenguaje hablado, en el canto se pronuncia en todos los casos mediante una realización que en castellano se corresponde aproximadamente con la producción fonemática oscura de O/E³⁸.
- ❖ El idioma italiano presenta escasa dificultad dada su notable claridad (parecida a la de las lenguas hispanas); tampoco el latín presenta especial dificultad fonética, como no sea por la disyuntiva de tener que optar por una de las dos variantes fonéticas, la clásica o la moderna.
- ❖ El alemán posee un elenco vocálico muy similar al francés; pero mientras que el francés presenta una realización fonética marcadamente nasalizada (muy idónea, en cambio, para el registro superior de la voz y para las vocales altas, la U y la I

³⁷ Racionalmente cabe indicar que también en los propios tiempos del esplendor del imperio romano (en la que tan “romanizada” estaba la Hispania que hasta llegó a conferir a dicho imperio varios de sus emperadores –Trajano, Adriano y Teodosio– además de grandes filósofos y literatos) se debieron dar sobre el propio suelo hispano distintos tipos de variantes fonéticas sobre una misma lengua. Éste es un hecho fácilmente comprobable en la propia actualidad respecto a las muy marcadas diferencias que se dan sobre el castellano en las respectivas maneras de pronunciación de Valladolid o de Sevilla...

³⁸ Esto es, disponiendo la boca como si se fuera a pronunciar la **O** pero, en cambio, se articula en su lugar la **E**.

especialmente) el alemán muestra un constante cúmulo de consonantes que habrá que cuidar particularmente, sobre todo en las posiciones desinenciales de las palabras.

- ❖ El inglés es el que mayor contraste presenta, tanto a nivel vocálico como consonántico; en cambio, propicia una notable sonoridad por sus vocales bajas-centrales que facilitan extraordinariamente la impostación.

Indicábamos anteriormente (también en *PERSILES* III, xii) que si en la región valenciana se eliminase un amplio conjunto de castellanismos, la lengua catalano-valenciana mostraría automáticamente más categoría, calidad y corrección (especialmente en el orden prosódico) en Valencia que en la propia Cataluña. El problema, muy marcado en Valencia (desde el aspecto susceptible e inherente al orden psicológico y emotivo), es que un idioma que recibió el más profundo y decisivo impulso cualitativo en la Valencia de los siglos XV-XVI (según reconoce el propio Cervantes) por vía de una magnificente y abundantísima aportación literaria, se llame “catalán”. Y claro, se llama catalán en buena y lógica justicia porque de allí vino (aunque en estado embrionario) este idioma, como uno de tantos efectos culturales, tras la reconquista de Valencia por las tropas almogávares (en su mayor parte de las comarcas leridanas, aunque también de las zonas aragonesas³⁹) al mando del rey Jaime I. Si en vez de llamarse “catalán” se llamara este idioma de distinta manera, el problema (en buena parte de componente emotivo, precisamente desde ese “pequeño” matiza de nomenclatura) estaría prácticamente resuelto para muchos en un 90%...

Insistimos en ese hecho, de fundamental importancia, cual es el que la zona valenciana estaría en clara posición ventajosa en orden a potenciar la lengua normalizada si se eliminara un amplio conjunto de castellanismos. En cambio, en el propio “catalán” (especialmente en la zona barcelonesa), habría que efectuar un descomunal esfuerzo lingüístico de cara a la normalización lingüística y, por otra parte, prescindir, desde luego, de todo aquel amplio conjunto de vicios y deformaciones tan

³⁹ En el ejército almogávar se integraban también amplios contingentes de tropas de las comarcas aragonesas (propia mente dichas). Precisamente donde éstas se asentaron (tras el retroceso de la población morisca) se adoptó la fabla aragonesa que paulatinamente convergería con la castellana (hijo, por “fijo”, higuera por “figuera”, etc.). Por ello mismo, en las tres provincias valencianas, especialmente en los territorios que lindan con Teruel, Cuenca y Albacete, (esto es Jérica, Viver, Segorbe, Utiel, Requena, Villena, Elda...) se adoptó la variante de la fabla que, como decimos, adoptó con el castellano una convergencia lingüística.

difíciles de soslayar en el habla catalana de esa misma área barcelonesa en que se aprecian, insistimos, notables errores lingüísticos.

CADÍ	Y aquella calandria bella ¿supisteis lo que decía?
MADRIGAL	Una cierta niñería que no te importa sabella. [...]
MADRIGAL	Puesto que los tordos sean de tu ruindad pregoneros, y la digan los jilgueros que en los pimpollos gorjean; ora los asnos roznando digan sus males protervos, ora graznando los cuervos, o los canarios cantando: [...]
CADÍ	¿No habrá pájaro que cante alguna virtud de mí?

Se incide aquí, de nuevo, en la supuesta facultad de los pájaros para articular palabras del orden antropológico. También se reincide, de similar manera que anteriormente, a la utópica posibilidad de que algunas personas puedan entender e interpretar sus bellísimos aunque crípticos mensajes.

JORNADA TERCERA

RUSTÁN	Músicos he buscado cautivos y españoles, que alegres solemnizen la fiesta, en el serrallo jamás vista.
--------	---

Éntranse, y la SULTANA se ha de vestir a lo cristiano [...] MADRIGAL traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras [...]

MÚSICO 1º	¿Quién os metió a ser sastre?
-----------	-------------------------------

MADRIGAL	El que nos mete agora a todos tres a ser poetas, músicos y danzantes y bailistas; [...] pero tengo un romance correntío, que lo pienso cantar a la loquesca, [...]
----------	--

MÚSICO 2º	¿Qué cantaremos más?
-----------	----------------------

MADRIGAL Mil zarabandas,
mil zambapalos lindos, mil chaconas,
y mil *pésame dello*, y mil folías. [...]

No hay mujer española que no salga
del vientre de su madre bailadora [...]

MÚSICO 1º Si nos hubieran dado algún espacio
para poder juntarnos y acordarnos,
trazáramos quizá una danza alegre,
cantada a la manera que se usa
en las comedias que yo vi en España;
y aun Alonso Martínez, que Dios haya,
fue el primer inventor de aquestos bailes
que entretienen y alegran juntamente, [...]

MADRIGAL como nos ves, con nuestros instrumentos;
pero todos con miedo tal, que temo
que habremos de oler mal desde aquí a poco. [...]

TURCO Y éste, ¿qué oficio tiene?

MADRIGAL Guitarrista:
quiero decir, que tañe una guitarra
peor ochenta veces que su madre. [...]

Levántase la Sultana a bailar, y ensáyase este baile bien.

Cantan los Músicos:

A vos, hermosa española
tan rendida el alma tengo,
que no miro por mi gusto
por mirar el gusto vuestro; [...]

Entranse, y suenan las chirimías

Se seleccionan aquí especialmente las siguientes referencias en que se incide en la correlación con la danza:

- A. ahora a todos tres a ser poetas músicos y danzantes y bailistas.
- B. romance correntío que lo pienso cantar a la loquesca.
- C. Mil zarabandas, mil zambapalos lindos, mil chaconas, y mil *pésame dello*, y mil folías.
- D. No hay mujer española que no salga del vientre de su madre bailadora.
- E. danza alegre cantada a la manera que se usa en las comedias que yo vi en España.

Como bien se puede considerar, la mayor parte de estas referencias hacen alusión al conjunto de danzas de la *Suite* renacentista:

A. “ahora a todos tres a ser poetas, músicos y danzantes y bailistas”. Tácita e implícitamente se muestran aquí las diferentes artes: poesía, música y danza que, aunque pueden manifestarse con plena e independiente autonomía, suelen fundirse en el ámbito teatral. Mayor complejidad puede deducirse aún de esta expresión si se considera que cada uno de estos tres personajes puede ser, de manera simultánea: poeta, músico y danzante.

B. “romance correntío que lo pienso cantar a la loquesca”. Se usan en este contexto expresiones del tipo burlesco, cómico y satírico sobre las que, en todo caso, ya se han efectuado con anterioridad diversos comentarios inherentes a esto mismo, precisamente en “*El celoso extremeño*”.

C. “Mil zarabandas, mil zambapalos lindos, mil chaconas, y mil *pésame dello*, y mil folías”. De nuevo se hace referencia a algunos tipos de danza de entre aquellas que conformaban la *Suite* renacentista.

D. “No hay mujer española que no salga del vientre de su madre bailadora”. El folklore hispano, junto a la fascinante diversidad que muestra en las formas musicales de sus distintas regiones, también presenta, de manera simbiótica y aparejada con ellas mismas, un amplísimo muestrario de muy diversos tipos de danza. Tanto como la extrema variedad que se aprecia en ese amplio florilegio de danzas, cabe también atender al hecho, no menos admirable y sugestivo, de su extraordinario contraste y marcada diferencia. Efectivamente, quien aprecia el tipo de baile de la muñeira galaica o de las próximas comarcas extremeñas y los contrasta con el trepidante ímpetu de la jota aragonesa (de tan arrebatadora fogosidad en determinados momentos) puede pensar que se trata de danzas de países muy alejados en el plano geográfico. Otro tanto ocurre si se contrastan las danzas de las comarcas vascuencas con aquel misterioso hechizo que se manifiesta en las danzas de las comarcas andaluzas... La propia diversidad de los aspectos orográficos, climatológicos y ambientales, tan diferentes y contrastantes según la diversidad de las regiones hispanas, se muestran también reflejadas en la contrastante diversidad en el conjunto de sus distintos tipos de danza.

E. “danza alegre cantada a la manera que se usa en las comedias que yo vi en España”. La indicación de Cervantes es bien explícita y de gran valor por cuanto en ella se testimonia que, efectivamente, era un hecho muy acostumbrado y prácticamente consuetudinario el que en las representaciones teatrales de entre-siglos XVI-XVII se recurriera al concurso de la música y del baile. Ello mismo confería un especial realce, junto a un añadido interés, a la representación tanto por lo atractivo de la música y de la danza en sí mismas cuanto por el sugestivo contraste que se posibilitaba con ello respecto a las partes declamadas o, simplemente, habladas de la comedia. Es una pena que no hayamos recibido el precioso y preciso legado de las partituras de las partes musicales que se acopiarían en algunas representaciones escénicas en vida del propio Cervantes. En todo caso, desde la enorme cantidad de referencias musicales (que son objeto de consideración en esta tesis) bien se denota que sólo se nos muestran en la obra cervantina como mero recurso literario. Dada su manifiesta y permanente incidencia en la obra cervantina, cabe pensar que algunas de estas referencias musicales se manifestarían como tales (con el concurso expreso de la música) en algunas ocasiones. No obstante, cabe suponer que, en su mayor parte, son un mero argumento literario, sin que sobre aquellas hipotéticas canciones hubieran tenido nunca el correspondiente y sucesivo respaldo de la composición musical correspondiente. Por tanto, este “respaldo de composición musical” únicamente cabe considerarlo desde un ámbito imaginativo, meramente como recurso literario ambientativo, en la mayor parte de los casos...

EL LABERINTO DE AMOR

JORNADA TERCERA

ANASTASIO soy quien por vuestra desgracia
 a más desventuras vino
 que las que vio en su camino
 el gran músico de Tracia; [...]

TÁCITO ¿Pedíalo algún chocante
 o algún mozuelo ordinario
 sino un mero bacalarío,
 diestro músico estudiante? [...]

 señor, llevar otros dos
 para alquilar un pretal
 de cascabeles. [...]

Suenan trompetas tristes [...]

Sale PORCIA, cubierta con el manto [...] los atambores delante sonando triste y ronco [...]

Sale Atanasio, y Cornelio [...] viene con sus atambores.

- A. diestro músico estudiante.
- B. suenan trompetas tristes.
- C. los atambores delante sonando triste y ronco.

A. “diestro músico estudiante”. Cabe aquí acopiar el recurso de la duda metódica respecto a que Cervantes se haya podido referir aquí a un estudiante de Música como disciplina académica exclusiva o bien como un estudiante universitario que, como complemento cultural, práctica también el arte musical. Muy probablemente se refiera a este segundo caso. En tanto que esto es seguramente así, tenemos con ello la clara referencia respecto a esa pintoresca costumbre (muy castiza e interesante), existente en la mayor parte de las universidades españolas, por la que se potencian las tunas universitarias. Precisamente la mayor parte de este tipo de agrupaciones (que actúan desde la conjunción del canto al unísono con el acompañamiento de una rondalla: bandurrias, laúdes y guitarras) disponen su atuendo con un tipo de peculiar vestimenta correspondiente a los típicos usos de los siglos XVI-XVII, esto es, de plena época cervantina.

1151

C. “los atambores delante sonando triste y ronco”. Los tambores y cajas redoblantes, muy típicos en la Semana Santa española, suelen prescindir de los bordones o timbres concomitantes; con ello se obtiene ese carácter ronco, seco, recio, severo y lúgubre que requieren aquellas marchas procesionales de la Semana Santa. Algunas de ellas, compuestas exclusivamente a tal efecto, son de una bellísima factura; tanto es así que en algunos de sus especiales contextos o peculiares episodios, de tan patética emotividad dispuesta desde tan bella factura compositiva, se alzan a la elevada categoría del propio ámbito sinfónico; es el caso, entre otras de *Fervor*, *Adoración*, *Nuestro Padre Jesús*, *El Cristo del perdón* y, muy especialmente, *Mektub*.

LA ENTRETENIDA

JORNADA SEGUNDA

CRISTINA	Pronúncialas mi buen celo. Si ella fuera viva, sé que otro gallo me cantara .
----------	---

La frase indica aquí, desde la referencia del canto del gallo, la alusión retórica a otra circunstancia más favorable en todo caso. Puede considerarse, aunque de manera más forzada, aquella referencia al canto del gallo, precisamente desde la llamada Misa del Gallo, en alusión a la Misa de la Nochebuena. También aparece el canto del gallo en el Evangelio de San Mateo⁴⁰:

Díjole Jesús: “Yo te lo aseguro: Esta misma noche, antes de que el gallo cante [por primera vez], tres veces me habrás negado tú”.

En todo caso cabe considerar que, aunque ese peculiar y estridente sonido que emite el gallo, particularmente en las madrugadas (pero también en diferentes horas del día, principalmente por las mañanas), tiene muy poco de categoría “musical”. Pero, al menos, sí que cabe apreciar en él la enorme reciedumbre, estridencia y potentísima sonoridad.

JORNADA TERCERA

⁴⁰ Mateo, 26, 34.

DON ANTONIO	Si acaso quiero entonar alguna voz de alegría siento que la lengua mía se me pega al paladar, [...]
CRISTINA	Y nuestro buen vecino y el barbero también, y la barbera, que canta por el cielo y baila por la tierra, [...] que ha de ser baile cantado, al modo y uso moderno; tiene de lo grave y tierno, de lo melifluido y flautado. [...] Y adiós; y venid, que es hora de ensayar el entremés. [...]
MARCELA	¿Han venido los músicos?
CRISTINA	Ya tiemplan. [...]

Entran los MÚSICOS y el BARBERO, danzando al son de este romance:

MÚSICOS	De los danzantes la prima es este barbero nuestro, en el compás acertado, y en las mudanzas ligero. [...]
OCAÑA	Toquen unas seguidillas, y entendámonos; y advierto [...]
MÚSICOS	Dicen que está escrito y con gran razón que es la privación causa de apetito. [...] Es de tal manera la fuerza amorosa, que a la más hermosa vuelve en quimera. [...]
OCAÑA	Musiquillo de mohatra, canta y calla, que queremos estar aquí, a tu pesar. [...]
MÚSICOS	Está bien dicho; cantemos Que tiene costumbre de ser amorosa como mariposa se va tras la lumbre,

Se extractan en este contexto los siguientes puntos que hacen referencia a los diversos caracteres de la música:

- A. Si acaso quiero entonar alguna voz de alegría siento que la lengua mía se me pega al paladar.
- B. canta por el cielo y baila por la tierra.
- C. tiene de lo grave y tierno, de lo melifluido y flautado.
- D. ensayar el entremés.
- E. De los danzantes la prima es este barbero nuestro.
- F. que es la privación causa de apetito.
- G. la fuerza amorosa, que a la más hermosa la vuelve en quimera.
- H. Musiquillo de mohatra.

Aparece aquí una pluralidad de conceptos de dispar y hasta de contrastante significación:

A. “Si acaso quiero entonar alguna voz de alegría siento que la lengua mía se me pega al paladar”.

Se manifiesta aquí la directa e intensa influencia que puede ejercer la emoción hasta, el punto de llegar a coartar la expresión cantada. Ya nos hemos referido anteriormente (en *Galatea I*) a este asunto de la emotividad y el problema que representa en el acto de la interpretación. Indicábamos allí que cuando el intérprete asume con pleno realismo su interpretación dramática, la incorpora ésta con tal gran profundidad que es como si se hubiera metido directamente dentro de la anatomía del propio personaje que representa, asumiendo su misma problemática dolorosa. Si esto es así y, de hecho, el cantante de ópera llega a asumir como real y particular, como de modo absolutamente verosímil, lo que meramente es una ficción (o, en todo caso, un asunto de muy pretérito tiempo...) cabe pensar cómo es el intenso ánimo emotivo del que canta hechos dramáticos acaecidos, directa y dolorosamente, sobre su propia persona...

B. “canta por el cielo y baila por la tierra”. No podemos alcanzar a entender, en su auténtica dimensión, lo que Cervantes pretende indicar aquí con estas expresiones. En todo caso nos aventuramos a pensar que quizá se refiera a que estos personajes, en lo inherente a la expresión cantada, muestran conceptos de elevada sublimidad mientras

que en la danza, todo lo más, su manifestación estética va poco más allá de la relativa belleza plástica que puede manifestarse desde la danza.

C. “tiene de lo grave y tierno, de lo melifluido y flautado”. Son todas éstas un conjunto de expresiones concernientes a la flexibilidad y ligereza de un tipo de voz marcadamente aguda, probablemente del tipo de tenor ligero.

D. “ensayar el entremés”. El *entremés* es un tipo de sainete de escasa duración que se intercalaba entre los cuadros de una obra mayor, a la manera de la *jácara* pero de carácter algo más serio que ésta.

E. “De los danzantes la prima es este barbero nuestro”. Con la indicación de “la prima” se alude claramente a la cuerda primera o más aguda en el sistema de cordaje de los instrumentos de cuerda (del tipo de la guitarra, laúd, etc.). La metáfora es aquí de especial acierto puesto que con ella se da a entender la ligereza de este personaje en la danza, de manera analógica con la que sobre la cuerda más aguda se interpretan, por lo general, los pasajes de más resuelta rapidez en el diseño de la melodía principal, generalmente dispuesta en el ámbito más agudo de la partitura correspondiente.

En otro sentido esta referencia viene a ser también la indicación de aquel tipo de danzante o bailarín que, por sus especiales dotes, sobresale claramente sobre los demás y, por ello mismo, se le confiere el rango de primer bailarín en el conjunto. Visto así, es el tipo de danzante que asume el protagonismo (junto a la bailarina, también protagonista con la que forma pareja) en aquellos elegantísimos *ballets* sobre los que tantas brillantes muestras se ofrecieron en diversas composiciones⁴¹, especialmente de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siguiente siglo XX.

⁴¹ Aunque ya tenía el *ballet* amplias muestras precedentes, es precisamente en esta época de entre-siglos XIX-XX cuando alcanza una espléndida proyección y prácticamente roza el límite de sus posibilidades estéticas en diversos aspectos de dificultad y complejidad técnica en los movimientos de danza, en la espectacularidad corográfica del conjunto y en la íntima fusión entre la música y el espectáculo en general (con progresivos avances en la escenografía, luminotecnia, etc.). Cabe citar especialmente las siguientes obras: “*Orfeo en los infiernos*” y “*Papillons*”, de *Offenbach*; “*Copelia*” y “*Silvia*”, de *Leo Delibes*; “*La bella durmiente*”, “*Cascanueces*” y “*El lago de los cisnes*”, de *P.I. Tchaikowsky*; “*Romeo y Julieta*”, y “*El amor de las tres naranjas*”, de *S. Prokofieff*; “*El mandarín maravilloso*”, de *Béla Bartók*; “*El amor brujo*” y “*El sombrero de tres picos*”, de *Manuel de Falla*. Mención especial merece (dado lo extremadamente difícil que era añadir todavía un grado de calidad a la esplendente herencia antecedente) el conjunto de *ballets* que, abajo la égida y el impulso de *S. Diaghilev*, producen diversos compositores, especialmente *Igor Strawinsky* con “*Apolo y las musas*”, “*El pájaro de fuego*”, “*Petrouchka*” y “*La consagración de la primavera*”.

F. “que es la privación causa de apetito”. A título excepcional insertamos aquí esta referencia. En todo caso, forzando la relación, la correlacionamos con aquel tipo de música que cuanto mayor calidad y profundidad dramática tiene, tanto con mayor y más estricto criterio debe reservarse y restringirse su uso. Precisamente en la ópera, las arias de mayor calidad tanto más brillo adquieren cuanto más se restringe su empleo y menos pródigas se muestran. En todo caso, tanto mayor relieve adquieren en cuanto están entornadas entre pasajes de sencillo nivel. Lo de mayor relieve, aquello de alta calidad, tanto más debe anhelarse y, de consiguiente, tanta mayor categoría parece tener cuanto con más exigua extensión se muestra.

G. “la fuerza amorosa, que a la más hermosa la vuelve en quimera”. También esta referencia se inserta aquí a título excepcional. En todo caso se justificaría, aunque sólo medianamente, desde su enorme poder emotivo y sentimental que, desde luego, tanta fuerza estimulante posee para la inspiración y la subsiguiente creatividad poética y musical. En otro sentido, desde la consideración estricta de su específico y concreto significado, viene a mostrar que la mujer más hermosa, altiva y orgullosa desde su singular belleza y deleitable talle físico, cuando se enamora intensamente también pierde el control de sí misma y se cae del pedestal en que la habían encumbrado sus portentosas cualidades anatómicas y faciales.

H. “Musiquillo de mohatra”. Ya nos hemos referido a esta palabreja de amarras con anterioridad. En todo caso cabe incidir que se refiere a aquél que se cree músico cuando, en realidad, es sólo un aburrido e inaguantable latoso.

PEDRO DE URDEMALAS

Es bien evidente que en la época de Cervantes se tenía un amplio conocimiento de aquellas obras de picaresca entre las cuales es un personaje notorio y sobresaliente Pedro de Urdemalas. Aparte de otros contextos en que este personaje aparece en los libros de picaresca, probablemente donde más relieve alcanza es en aquel enorme cúmulo de aventuras que acontecen y que aparecen descritas en la singular novela⁴² del *Viaje a Turquía*. Fernando García Salinero, en la edición crítica de esta obra, indica

⁴² Fernando García Salinero: *Viaje a Turquía*; Madrid, Ediciones Cátedra-Letras Hispánicas, 4ª Edición, S.A., 1995.

claramente las serias dudas sobre el hecho de la verosimilitud de la autoría que suele atribuirse a Cristóbal de Villalón. Desde luego, (según las documentadas referencias de Fernando García Salinero), sí que parece muy probable que la obra se editara en 1557. En todo caso, el extremo verismo y la exactitud de tantos detalles como se aprecian en la obra, descritos con tan gran tensión y realismo, ponen en duda que ésta se deba a la autoría⁴³ de Cristóbal de Villalón, especialmente por la escasa experiencia de quien apenas había viajado.

JORNADA PRIMERA

CLEMENTE Pues sabes que soy pastor,
 entona más bajo el punto,
 habla con menos primor. [...]

PASCUAL Vos, bachiller graduado
 en letras de canto llano,
 ¿de quién fuistes avisado
 para ganar por la mano
 el juego mal comenzado?
 ¿Así a maitines se toca
 con vuestra vergüenza poca?
 ¿Así os hacen olvidar
 del cantar y repicar
 los picones de una loca? [...]

 Espérate que ya suena
 la música que se ordena
 para el traer de los ramos.

Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana. Salen todos los que pudieren, principalmente CLEMENTE, y los MÚSICOS entran cantando esto:

MÚSICOS Niña, la que esperas
 en reja o balcón,
 advierte que viene
 tu polido amor.
 Noche de San Juan,
 el gran Precursor
 que tuvo la mano
 más que de reloj,

⁴³ Por ello mismo, Fernando García Salinero expresa (en la Introducción de su edición crítica sobre el *Viaje a Turquía*, ob. cit., pág. 15), que, a su vez, A. G. Solalinde, en su edición efectuada para la Universal Calpe, ya indicaba lo siguiente:

 Convendría no regular tantas hazañas notables a un señor que pudo no moverse en esos años, 1552 a 1557, de la aldea donde escribió su *Gramática castellana*.

pues su dedo santo
tan bien señaló,
que nos mostró el día
que no anocheció; [...]

CLEMENTE Ello está muy bien cantado.
¡Ea!, enrámese este umbral
por el uno y otro lado [...]

BENITA Vaya otra vez la música, señores,
que la escucha Clemencia; y tú, mi Roque,
haz que suene otra vez.

PASCUAL A mi me place,
confirmadora dulce hermosa mía.
Vuélvanse a repicar esas sonajas,
háganse rajas las guitarras, vaya
otra vez el floreo, y solemnícese
esta mañana en todo el mundo célebre,
pues que lo quiere así la gloria mía.

CLEMENTE Cántese, y vamos, que se viene el día.

A la puerta puestos
de mis amores,
espinas y zarzas
se vuelven flores. [...]

Éntranse cantando, y salen INÉS y BELICA

Destacamos aquí los siguientes puntos referentes a aspectos muy diversos y contratantes:

- A. Pues sabes que soy pastor entona más bajo el punto, habla con menos primor.
- B. bachiller graduado en letras de canto llano.
- C. ¿Así a maitines se toca con vuestra vergüenza poca?
- D. Suena dentro todo género de música y su gaita zamorana.
- E. Noche de San Juan.
- F. ello está muy bien cantado. ¡Ea!, enrámese este umbral.
- G. solemnícese esta mañana en todo el mundo célebre, pues que lo quiere así la gloria mía. Cántese, y vamos, que se viene el día.

En esta manifiesta densidad de diversos conceptos que se muestran en este contexto cabe analizar éstos:

A. “Pues sabes que soy pastor, entona más bajo el punto, habla con menos primor”. Aunque de vida trepidante en muchas épocas de su vida, de vivencias

tremendas rayanas en lo fantástico y, también de densa experiencia de vida cosmopolita, Cervantes muestra en esta expresión un hondo calado, claramente detectable a pesar de la concisión de la expresión del pastor. Ése es, precisamente, uno de los aspectos sobre el que lamenta y le pena al pastor el hecho de ser iletrado. Y lo es por las características de su peculiar trabajo, que le obliga a estar constantemente pendiente del cuidado del rebaño y de su conducción por valles, collados y veredas, con lo cual apenas mantiene contacto no ya con la ciudad, sino incluso ni con la rústica aldea... Sin embargo, la figura del pastor ha sido apropiada, empleada en los ámbitos literarios desde tiempo inmemorial, incluso ya desde la literatura helénica. La figura bucólica, apacible y sencilla del pastor la adopta para sus parábolas y para sí mismo, de manera constante incluso el propio Cristo, enmarcándola generalmente en el contexto de sus diversas parábolas⁴⁴, en sus predicaciones evangélicas. No es deseable, no, en ningún caso, la privación del acceso a la cultura, aspecto sobre el que adolece el pastor... Pero, en todo caso, se podría acopiar el popular refrán y expresar con él: “¡Váyase lo ganado por lo perdido!”, ya que, en la vida en la ciudad, ni el propio ámbito académico o artístico está libre de las envidias y sus nefastos efectos de zozobra y hasta de angustiosa situación. Los que preconizaban el *locus amoenus* eran bien conscientes de todo ello; también de la ventaja de la apacible vivencia en un lugar sencillo. Pero, en todo caso, poniendo en los respectivos platos de la balanza los dos aspectos: la vida en la urbe o la tranquila vivencia en sencillos y bucólicos parajes, probablemente acopiarían, tras las oportunas consideraciones, un pensamiento resumido y ajustado al refrán que aquí hemos indicado. El encanto maternal de la naturaleza y la exquisitez que en sus elementos se aprecia desde una clara intuición compensan en todo caso, al menos para la persona inteligente y equilibrada, la penosa privación de la cultura y la oportunidad de la constante y progresiva promoción en ella.

B. “bachiller graduado en letras de canto llano”. Asombra el espléndido sentido de la oportunidad y la justeza en la idea de acopiar para el caso esta metáfora. En todo caso cabe entender la palabra “letras” como el texto poético que se canta sobre la composición establecida sobre la línea melódica del canto llano. Y ya, la alusión al “canto llano” en sí mismo, en la concreta significación de este contexto, viene a indicar la elementalidad cultural de aquella persona, similar a aquel concepto de simplicidad

⁴⁴ También recurre Cristo a la figura del pastor, adaptándola sobre sí mismo desde el recurso simbólico de la figuración y de la metáfora cuando, de manera reiterada, indica “Yo soy el buen pastor”.

que se tenía sobre el canto llano en la época de entre-siglos XVI-XVII, cuando se acrecentaba el esplendor de la polifonía en todas sus vertientes, tras cinco siglos de incesante y progresivo desarrollo.

C. “¿Así a maitines se toca con vuestra vergüenza poca?” Los *Maitines*, (*lectio divina* medianamente recitada, lectura espiritual o rezo) es la primera actividad que, entre las 5:30 y las 7 horas aproximadamente, se efectúa en la mayoría de los centros consagrados a la contemplativa vida monástica. Dada la tan primigenia hora de la madrugada, se convoca esta primera oración comunitaria con especial recato y, generalmente, para su convocatoria se suele prescindir del toque de campanas o cualquier otra señal de tipo cáustico, de ahí la severa increpación que realiza el personaje en este contexto contra el otro.

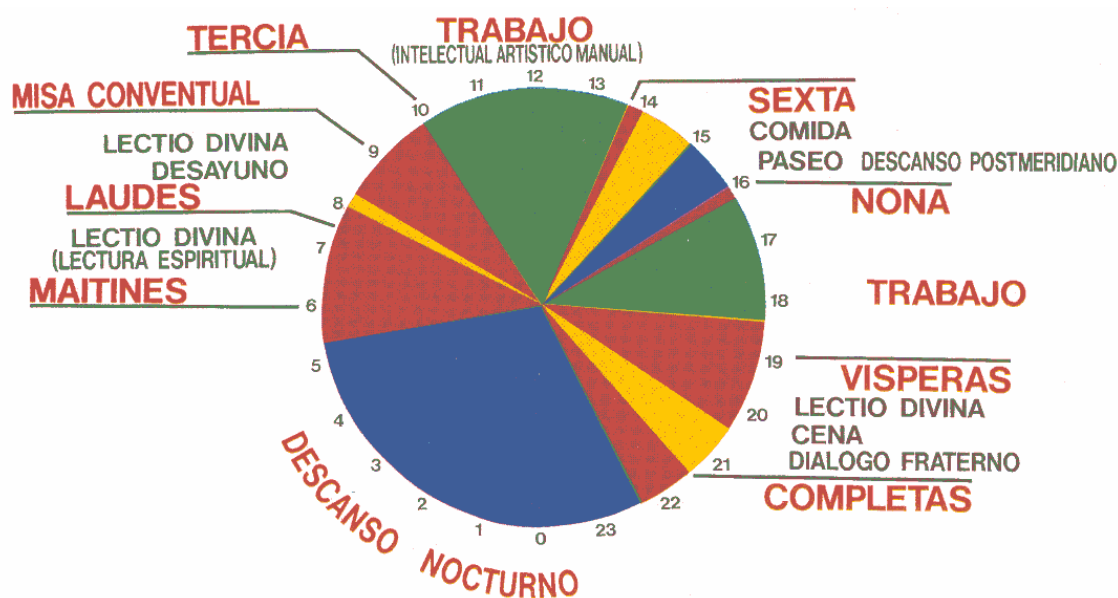


Figura 7.6. Esfera sinóptica del empleo de las horas monásticas.

D. “Suenan dentro todo género de música y su gaita zamorana”. Se trata, por lo que aquí se expone, de un tipo de jolgorio en que la música no es precisamente una finalidad en sí misma, sino un mero medio para realzar y rubricar, aunque muy toscamente, un tipo de desenvuelta jarana. Se hace referencia a la gaita que, según parece, es un instrumento de fuerte raigambre celta, de ahí que sea muy común en todas aquellas zonas de primigenios asentamientos celtas (especialmente, Escocia, Bretaña, Normandía, Galicia y Asturias..., esto es, las zonas costeras atlánticas y cantábricas

cuyas proximidades litorales colonizaban las gentes de esta etnia, de ascendencia nórdica).

E. “Noche de San Juan”. La preciosa noche de noche de San Juan, 24 de junio, está plena de connotaciones de todo tipo: mitológicas, desde reminiscencias de la antigüedad clásica; mágicas en el mundo medieval en que, especialmente las sencillas gentes rurales estaban abocadas a todo tipo de creencias esotéricas (desde la compleja interpretación astrológica del horóscopo, la adivinación, el conjuro, etc.), y también para la propia modernidad, en este caso meramente simbólicas por cuanto que, efectivamente, en esa noche se consolida el cambio de solsticio⁴⁵.

En la actualidad, en que desde modernos criterios puramente de reivindicación cultural, se tiende a reincorporar parte de las antiguas costumbres, esa noche se celebra, especialmente en el litoral marítimo mediterráneo, con especial regocijo. La gente se mete en el mar, al menos con agua hasta la rodilla o la cintura y salta también varias veces sobre fogatas que se han encendido previamente; todo ello al punto exacto, “mágico” y “esotérico”, de la medianoche... Ya en un nivel de mayor seriedad y de pretendido mayor alcance ilustrativo, la noche de San Juan tiene también connotaciones culturales de mayor enjundia, especialmente en un hombre que mereció de Cristo (incluso por encima del propio San Bartolomé) las máximas palabras laudatorias⁴⁶. En el Himno a San Juan Bautista (dispuesto en tres secciones: A—B—A) que compusimos para el arrabal de dicho nombre en Nules, nos hacemos eco de esos dos aspectos singulares: las palabras laudatorias de Cristo en favor del Bautista y también, en un plano popular y costumbrista, (en la estrofa central, sección B) aludimos a las connotaciones supuestamente prodigiosas de esa peculiar y mágica noche:

El més gran d’entre els naixcuts de dona

⁴⁵ En realidad, ambos solsticios se producen los días 21 de junio y 21 de diciembre. Precisamente por ello mismo, en la consolidación de ambos solsticios, fueron elegidas esas dos fechas, 24 de junio y 24 de diciembre, para enmarcar en ellas, respectivamente, el nacimiento de San Juan Bautista y el del propio Cristo. Estas fechas de los cambios de solsticio, muy celebradas en la antigüedad grecorromana y en otras ancestrales culturas, fueron oportunamente acopiadas por el Cristianismo para emplazar en ellas el nacimiento de estas dos magnas figuras de la religión cristiana.

⁴⁶ A este respecto se indica en el Evangelio de San Mateo lo siguiente:

Os lo aseguro: entre los nacidos de mujer no ha surgido uno mayor que Juan el Bautista.
(*Mateo*, 11, 11).

Sobre San Bartolomé se indica en el Evangelio de San Juan lo siguiente:

Jesús vio a Natanael que se le acercaba, y dice de él: “Éste es un auténtico israelita, en quien no hay engaño” (*Juan*, 1, 47).

te proclama el Nostre Salvador.
Precursor, ens anuncies
la imminent i feliç Bona Nova
amb paraules de perdó i d'amor.

En la nit prodigiosa
d'estrel·les i de foc
fins la mar escumetja
cantant el teu Sant Nom.

¡Ta paraula mai quede deserta;
brolle fèrtil dins del nostre cor
i el teu Raval de Nules
que, entre encens, flors i cants et venera,
com a joia postrera,
fins el Cel cante a Déu amb fervor...!

Esta sencilla composición musical se pliega sobre la propia estructuración de la poesía⁴⁷ esto es, con las secciones aludidas de A—B—A, claramente diferenciadas en su forma y en las que las dos partes de A asumen un mensaje doctrinal mientras que la sección central, B, se adecua a aquellas connotaciones del orden popular y profano a que nos estamos refiriendo.

En el ámbito del romancero español aparecen también constantes referencias a la noche de San Juan. También se produce esto mismo en el ámbito popular. En una de estas sencillas composiciones del ámbito popular, dispuesta en humilde canción, se indica ingenuamente lo siguiente:

A coger el trébole
la noche de San Juan.
A coger el trébole
de sus amores van...

Obviamente, conviene soslayar aquí, (en beneficio del sentido esencial que se procura desde el texto), la evidente y notoria incongruencia de intentar coger el trébol en plena noche, por más que sea ésta una de las más cortas del año... También conviene

⁴⁷ La composición musical (establecida para una línea melódica de disposición monódica y acompañamiento de órgano) se muestra en una forma poética de metro libre (con versos dispuestos entre la alternancia de 7 o 10 sílabas), con rimas de consonancia imperfecta. Los cuatro versos que encabezan la tercera estrofa (segunda sección de A) se repiten exactamente con el mismo tipo de melodía que en la primera sección de A; únicamente difiere la música desde el quinto verso en adelante (de esta segunda lección de A) en que se encauza la composición hacia la coda final.

indicar que, en todo caso, se trata de intentar hallar un trébol de cuatro⁴⁸ hojitas, ya que, como bien es sabido, los tréboles tienen tres hojas...

F. “ello está muy bien cantado. ¡Ea!, enrámese este umbral”. Ya se ha tratado anteriormente, tanto en *QUIJOTE II, xix*, *QUIJOTE, II, xx*, y también en *PERSILES, II, xi*, lo inherente al asunto de las enramadas.

G. “solemnícese esta mañana en todo el mundo célebre, pues que lo quiere así la gloria mía. Cántese, y vamos, que se viene el día”. En *Galatea III*. Es sorprendente el gran parecido, no ya sólo conceptual sino también hermenéutico, existente entre estas expresiones y aquellas que aparecen al final de *El amor brujo*. Ya nos hemos referido a aquellos contenidos del canto de Candelas que se hallan en la 3ª Sección, denominada *Las campanas del Amanecer*, que es también el final absoluto de *El amor brujo* de Manuel de Falla (en una de su más geniales composiciones). Ciertamente, aparecen en la segunda subsección estas exultantes exclamaciones en boca de Candela:

¡Ya está despuntando el día!
¡Cantad, campanas, cantad,
que vuelve la gloria mía.....!

Hasta el punto es tan directo el parecido que puede sospecharse que Manuel de Falla no ha podido eximirse de su influencia cervantina y ha calcado, exactamente, las palabras de “la gloria mía”.

JORNADA SEGUNDA

ALCALDE	mas que por nuevos niveles llevase una de donceles como serranas vestidos; en pies y brazos ceñidos multitud de cascabeles; y ya tengo, a lo que creo, veinte y cuatro así prestados, [...]
	cada cual diestro en el baile como gozquejo flamenco. Tocándoles Pingarrón,

⁴⁸ En todo caso, cabe considerar, como una de aquellas cosas raras e insólitas que ocurren en la vida, que un amigo de mi hermano Agustín encontró y nos mostró ¡un trébol de cuatro hojas!

mostrarán bien su destreza
a compás de cualquier son,
y alabarán la agudeza
de nuestra nueva invención.
Las danzas de las espadas
hoy quedarán arrimadas
a despecho de hortelanos,
envidiosos los gitanos,
las doncellas afrentadas. [...]

PEDRO antes, cante dél un cisne
 en las aguas de Meandro; [...]

Vuelve TARUGO, y trae consigo a MOSTRENCO [...] y sus polainas con cascabeles [...] y aunque toque el tamboril, no se ha de mover de un lugar. [...]

ALCALDE Pingarrón, tocad;
 que la buena majestad
 en él verá vuestro celo
 y nuestro ingenio lozano. [...]

PEDRO ¡Vaya el boladillo apriesa!
 ¡No os erréis; guardad compás!
 ¡Qué desvaída que vas,
 Francisquilla! ¡Ea, Ginesta! [...]

MALDONADO El oído en las guitarras,
 y haced de azogue los pies.

Se extractan aquí los siguientes puntos en que se alternan diversos y variopintos aspectos:

- A. en pies y brazos ceñidos multitud de cascabeles.
- B. como gozquejo flamenco.
- C. mostrarán bien su destreza a compás de cualquier son.
- D. antes cante de él un cisne.
- E. Las danzas de las espadas.
- F. ¡No os erréis; guardad compás!

La mayor parte de las siguientes referencias extractadas en este contexto atañen a la danza:

A. “en pies y brazos ceñidos multitud de cascabeles”. Existe una inmensa gradación de tamaños en lo inherente a las campanas. Desde aquellas de descomunal tamaño hasta los cascabeles, como para el caso, los que aquí se hace referencia. En todo caso los cascabeles son una especie de huecas bolitas de metal (mejor si son de estaño,

por su especial y grata resonancia) que en su vacío interior permiten el libre rebotar de una bolita de acero. Los hay de multitud de tamaños y de formas, así como de muy diverso uso: desde los que en gran número están prendidas a los collerones de las caballerías hasta los que, como en este caso y cosidas a las extremidades de brazos y piernas, se usan para remarcar especialmente con sus tintineos los movimientos del danzante.

B. “como gozquejo flamenco”. Ya nos hemos referido al flamenco, con bastante amplitud anteriormente, en *La Gitanilla*, dentro del conjunto de las *Noveles ejemplares*. En todo caso cabe remarcar que todos aquellos giros melódicos, en los que se mezclan admirablemente agilidad vocal y emotiva vehemencia pasional, se producen desde la naturalidad más absoluta, con un tipo de voz que parece brotar ardiente desde la propia tierra, pero sin ningún tipo de cultivo de técnica vocal de canto. Ésa es precisamente, una de las características, si no deleitable por su pulcritud, sí sorprendente y admirable por su radical naturalidad. En todo caso, y en un sentido crítico inherente a la técnica vocal, sí que cabe objetar que la ausencia precisamente de cualquier tipo de pulcra técnica vocal tiene por efecto que la tensión de la columna fónica (que, como una pilastra de aire asciende rectilínea, proyectada y propulsada desde el diafragma para trocarse ya en la garganta en columna aero-fónica con la acción compresora de la glotis sobre las cuerdas vocales) se cargue, en el cantaor flamenco, de directa, exclusiva y perniciosa sobre las cuerdas vocales. Al cantante de ópera se le enseña, entre otras muchas cosas del funcionamiento fisiológico, a liberar de tensión las cuerdas vocales ya que esta tensión de la columna aero-fónica no se carga en ellas sino que asciende para depositar su final (a modo de su capitel coronador) sobre los resonadores que están sobre el velo del paladar. La voz del cantaor de flamenco, ajena a todo ello, se deteriora con gran facilidad y difícilmente pueden mantenerse en activo los cantaores flamencos hasta los 65 o más años... (muy a diferencia de los cantantes líricos, que sí han cuidado la técnica vocal con constante esmero).

C. “mostrarán bien su destreza a compás de cualquier son”. La exigencia de la danza, aparte de su componente artístico, estriba esencialmente en la exacta supeditación de los diversos pasos respecto a la marcha de la música, su ritmo y su compás.

D. “antes cante de él un cisne”. El canto del cisne presenta siempre unas connotaciones como de triste despedida. En todo caso, nos referiremos a este asunto poco después, en tanto que el comentario sobre esto está allí, en *La elección de los alcaldes de Daganzo*, más ampliamente justificado en el contexto dispuesto en aquella comedia.

E. “Las danzas de las espadas”. Son muchas las zonas de España en las que parte de su riquísimo, espectacular, sorprendente y deleitable acervo folklórico, se manifiesta (de manera clara y detonada mediante contundentes chasquidos...) un tipo de danza que evoca las constantes luchas (espada en mano) que tuvieron lugar, por muy diversas causas históricas en nuestro amplio solar patrio. En la región valenciana, por ejemplo, cabe destacar especialmente dos de ellas. Las que se muestran en Morella (Castellón) con motivo de la procesión del Corpus y, muy especialmente, en las fastuosas fiestas⁴⁹ de *Sexeni*. En Algemés (Valencia) son también de dignísima consideración las que se realizan ante la imagen de la Virgen de la Salud, al aparecer ésta en la puerta principal de la iglesia arciprestal de Santiago. Destacan estas danzas de Algemés por su singular belleza y por ser el epílogo de una magna y descomunal procesión en la que se mezcla la religiosidad con muestras de raigambre popular, henchidas de fervor y de autenticidad, del más entrañable folklore valenciano, con danzas de todo tipo entre las que se intercalan aquellas fantásticas torres humanas que se levantan, se abaten y se vuelven a levantar incesantemente durante el transcurso de esta solemnísimas procesión...

F. “¡No os erréis; guardad compás!”. Estas expresiones concuerdan y ensanchan lo indicado anteriormente en el sub-párrafo C.

JORNADA TERCERA

PEDRO

¿Qué será ver a deshora

⁴⁹ Se trata de unas fiestas de enorme fastuosidad, desbordantes de brillantez y de magnificencia, que sorprenden intensamente a los que las conocen por primera vez. Son tanto más sorprendentes en una ciudad que se caracteriza (quizá directamente influenciada por el extremo rigor meteorológico de sus crudos inviernos) por sus severas y recias costumbres. Se celebran únicamente cada seis años, con motivo del voto sempiterno que la población declaró y juró cuando, según su creencia popular, fiaron a la misericordia de la Virgen María que cesara el fuerte ataque de peste que diezmaba tétricamente la población. Parece ser que, por la causa que fuere, los efectos de la horrible peste cesaron de manera automática...

que por la región del aire
va un alma zapateadora
bailando con gran donaire,
de esclava hecha señora? [...]

MARCELO

Estando en estas razones,
en son tristísimo doblan
las campanas, sin que quede
monesterio ni parroquia.
El son general y triste
daba indicios ser persona
principal la que a la tierra
el común tributo torna. [...]

De improviso murió anoche,
y por ella, señor, forman
este son tantas campanas
y tantas gentes que lloran. [...]

PEDRO

Dicen que la variación
hace a la naturaleza,
colma de gusto y belleza,
y está muy puesto en razón. [...]

Suenan las guitarras

REY

Pero ¿qué música es ésta?

SILERIO

Los comediantes serán,
que adonde se visten van. [...]

REY

Pero escucha, que mi historia
parece que oiga cantar,
y es señal que ha de durar
luengos siglos su memoria.

Entran los MÚSICOS cantando este romance:

Bailan las gitanas;
míralas el rey;
la reina, con celos,
mándalas prender. [...]

MÚSICO 1º

El rey está aquí, ¡Chitón!
Quizá no le agradará
nuestra canción.

MÚSICO 2º

Si hará,
por ser nueva la canción,
y no contiene otra cosa,
fuera de que es dulce y grave,
que decir lo que se sabe;

De este contexto se extractan los siguientes conceptos:

- A. por la región del aire va un alma zapateadora bailando con gran donaire, de esclava hecha señora.
- B. en son tristísimo doblan las campanas.
- C. la variación hace a la naturaleza, colma de gusto y belleza, y está muy puesta en razón la variación hace a la naturaleza, colma de gusto y belleza, y está muy puesta en razón.
- D. Bailan las gitanas; míralas el rey; la reina, con celos mándalas prender.

Aparecen aquí aspectos muy dispares, todos ellos directamente inherentes al sentimiento de la emotividad:

A. “por la región del aire va un alma zapateadora bailando con gran donaire, de esclava hecha señora”.

Se trata de un alarde argumental que se adentra en el ámbito imaginario de lo fantástico. Con esta referencia panegírica se pretende trasladar a la dimensión terrenal la misma aptitud artística, en este caso sobre la danza, hacia la escatológica dimensión espiritual.

B. “en son tristísimo doblan las campanas”. Reaparece la referencia a las campanas en una de tantas de sus posibilidades expresivas, en este caso sobre el carácter de tristeza. Sobre el componente implícito en que se manifestaba el carácter triste de la música se ha pretendido ver en ello en algunos casos, de manera ridícula y grosera, una mera convención social. Las disposiciones tonales en modos menores, largos valores sonoros, *tempos* lentos y apacibles, ritmos pausados y serenos...; en todo ello se ha pretendido considerar que se corresponda, según previa convención teórica, con el carácter triste cuando, precisamente ocurre radicalmente al revés. Todo aquello es meramente un efecto; en realidad es el directo y natural efecto resultante de la anterior causa, de una causa henchida de dolor.

Schopenhauer, a este respecto, indica⁵⁰ lo siguiente:

La música es una objetivación tan inmediata de toda la voluntad, como el mundo, como las Ideas mismas, cuyo fenómeno múltiple constituye el mundo de los objetos individuales. No es como las demás artes una reproducción de las

⁵⁰ En *El mundo como voluntad y representación*, ob. cit., pág. 84.

Ideas, sino una reproducción de esa misma voluntad, de [la] que las [propias] ideas son también objetivaciones; he aquí por qué la influencia de la música es más poderosa y penetrante que la de las otras artes; éstas no expresan más que la sombra, aquella habla de la realidad y como una misma voluntad se objetiva en la Idea y en la Música.

Resulta verdaderamente difícil y aventurado que alguien se atreva a contradecir esta solemne y clarísima expresión, rebajándola en el sentido de adjudicar a la música una mera y simple función de entretenimiento puesto que ella es la directa objetivación, la espontánea y sincera manifestación del sentimiento vital. Es la extensión real de la latente vida que necesita exteriorizarse a través de la expresión sonora. La música simbiotiza la función primaria de la comunicación con aquella sublime consecuencia estética de la expresión. En este contexto es claramente comprensible el que la verdadera función y el fin de la música no puede ser más que el de aspirar a la máxima dignificación de la condición humana, precisamente como extensión de la objetivación de la voluntad, toda vez que la voluntad consciente y racional es el factor determinante de la esencia humana. Estamos indicando anteriormente que a veces se ha querido ver, (en esas correlaciones existentes entre la alegría y la música desenvuelta y rápida y aquella de la pena respecto a la música de profunda expresividad y *tempo* lánguido), como el simple y artificioso efecto de una mera convención consensuada. Es decir, que se ha pretendido determinar y decidir⁵¹ torpemente que lo desenvuelto y rápido represente la alegría y, por el contrario, lo inhibido y lento represente lo triste...cuando, en realidad, todo ello no son sino resultantes efectos naturales emanadas directamente desde causas psicológicas superiores. Este criterio está absolutamente errado ya que los propios niños tienden a efectuar, de manera natural y espontánea, movimientos instintivos de danza perfectamente correspondientes con el tipo de música que escuchan. Incluso ajenos a un sentimiento real de alegría o de dolor, la música rápida y desenvuelta los incita directamente a la alegría (de la misma manera que a las personas adultas) y, correspondientemente, a un tipo de danza jovial. Por el contrario, las situaciones de profunda pena producen, de manera natural, un abatimiento general psicofísico que proviene, obviamente, de la mente pero que, por directo efecto psicosomático, se transmite a todo el cuerpo produciendo sobre él una evidente y pesante languidez; justamente sobre este estado de ánimo se corresponde la directa

⁵¹ Aunque, en cierto modo, se pretende sugerir con ello (desde luego, con muy erróneo criterio) que se podría haber decidido de manera contraria, según el arbitrio de la convención social.

expresión musical que se objetiva justamente en esos mismos términos mediante una música lenta, lánguida y hasta melancólica...

Verdaderamente “La música es una objetivación inmediata de toda la voluntad” y ella misma guía coercitivamente el proceso de la acción creativa de manera que el compositor viene a moldear con su técnica aquello mismo a lo que le impele su situación anímica o el aspecto argumental que pretende teatralizar. La música viene a ser entonces, del modo más natural, la fiel y directa objetivación de los diferentes estados de ánimo que se representan así desde la más justa correspondencia, de manera que no son una apariencia artificiosa sino el mismo sentimiento objetivado en sonidos adecuadamente organizados en cada caso.

C. “la variación hace a la naturaleza, colma de gusto y belleza, y está muy puesta en razón”.

La variación es una forma musical de larga tradición. Por ella, desde el tema inicial y generador, se posibilita la emanación una amplia serie de modificaciones. Cada una de ellas (siempre desde la correspondiente fidelidad respecto al germen de la melodía inicial) se presenta un nuevo tipo de modificación o variación: melódica, modal (nunca tonal⁵²), rítmica, armónica, contrapuntística, más una amplia serie de otras posibilidades que emanan desde las diversas combinaciones entre sí desde estos tipos básicos. Con todo ello, el concepto de variación afecta, además, a otros estamentos en las diversas formas de la composición musical. En realidad ése es el gran secreto a voces del verdadero arte: la inteligencia para combinar unidad temática y flexibilidad de variación sobre unos mismos componentes esenciales. Sobre esto indica⁵³ Aristóteles lo siguiente:

El arte alcanza su punto culminante cuando da la impresión de pura naturalidad; y la naturaleza, a su vez, consigue su plena perfección cuando, imperceptiblemente, encierra los principios del arte.

En todo caso, variación no es sinónimo de dispersión sino de dinámica flexibilidad dentro de una unidad temática. “La variación hace a la naturaleza”. Sí, eso

⁵² La variación modal, por ejemplo de Do mayor a Do menor (o, de manera viceversa), se acepta en cuanto que predomina en este concepto el valor del modo sobre el del tono (ya que, en realidad, ambas tonalidades pertenecen al mismo tono, el de Do). En cambio, no es admisible un cambio de tono, esto es, de Do mayor a Sol mayor o Fa mayor, puesto que, aun siendo éstos los tonos vecinos de dominante y subdominante, conllevan un cambio substancial de tono.

⁵³ Aristóteles: *Sobre lo sublime. Poética*; ob. cit., pág. 145.

es muy cierto, eso mismo se puede apreciar en la flexibilidad, en la asimétrica línea del diseño de los montes dentro de un mismo sistema de cordillera; también esto pude apreciarse en los sinuosos recodos y vueltas del curso de los ríos en que sería monstruoso una absoluta dirección rectilínea de su cauce; sobre esto cabe aducir el hecho de que todo ello se asemeja al del avezado pintor impresionista quien, para cada cuadro establece, de manera magistral, un sucinto elenco de unos colores concretos, muy lejos de aquella desencajada y atiborrada policromía (que recurre a la mezcla de todos los colores habidos y por haber...) que suele caracterizar al pintor de escaso oficio o meramente al aficionado. La gama de expresiones del literato y los recursos del compositor se centran en cada momento en un estilo concreto, como en el acreditado pintor, que sabe que la mayor unidad estilística se establece mediante una gama cromática sucinta, dentro de una variación controlada y regida desde el criterio de la afinidad. Todo ello sería, por ejemplo, dentro de la tonalidad del azul, aquella que, partiendo desde el blanco neutro va creciendo para ir adquiriendo, siempre sin salirse del azul, mayor y más progresiva intensidad hasta llegar al azul intenso, oscuro o, si es preciso, hasta el negro absoluto. Sobre esto citamos de nuevo a Aristóteles cuando éste indica⁵⁴:

Si alguien pinta con los más hermosos colores en una mezcla confusa no complace tanto como el que realiza una imagen en un solo color.

Esto mismo es lo que aquí, de manera analógica, ocurre con el concepto de la variación dentro de la unidad.

D. “Bailan las gitanas; míralas el rey; la reina, con celos mándalas prender”.

Las personas de esta etnia, especialmente las mujeres, tienen una singular gracia para la danza; ésta la realizan generalmente de manera muy airosa y desenvuelta, con una integral correspondencia en todos los miembros de la anatomía corporal. En ella, especialmente las manos manifiestan una función deleitable y encantadora; la enorme flexibilidad y asombrosa independencia de cada uno de los dedos, tanto de entre sí como de la palma de la mano y hasta de la muñeca, parecen manifestar un profundo y atractivo hechizo. Las manos parecen expresar, declamar, casi cantar... Son, en el conjunto de la danza, quizá lo de mayor embeleso, lo de mayor encanto muestran las

⁵⁴ Idem, pág. 241.

hembras de una raza hija directa del sol y de la naturaleza que hasta parecen sintonizar con ella y con su inefable misterio, como un mágico vapor que surge por entre las hendiduras y las grietas de la madre tierra... Todo ello, concentrado en el esbelto y moreno cuerpo de una joven y airosa mujer, con el complemento de un hermoso rostro, hechiza, conmueve y altera hasta al hombre más circunspecto, recio y cabal...

EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS

JUEZ Pero ¿qué es esto? ¿Música y guitarras en mi audiencia? ¡Novedad grande es esta!

MÚSICOS Pues en verdad que desde aquí hemos de ir regocijando la fiesta.

Cantan los músicos:

Entre casados de honor,
cuando hay pleito descubierto,
más vale el peor concierto
que no el divorcio mejor.

Sólo cabe aquí extractar la expresión siguiente:

“¿Música y guitarras en mi audiencia?”

Sólo esta expresión aparece con referencia a la música. En todo caso se manifiesta y concentra en ella gran parte del gracioso enredo y de la ironía con la que se entremezcla aquí lo serio con lo desenfadado.

EL RUFIÓN VIUDO

TRAMPAGOS ¿Y las guitarras?

MÚSICO 1º En la tienda quedan;
Vaya por ellas Valdemécum.

MÚSICO 2º Vaya;
mas yo quiero ir por ellas.

MÚSICO 1º De camino,
diga a mi oíslo que si viene alguno
al *rapio rapis*, que me aguarde un poco:
que no haré sino colar seis tragos,
y cantar dos tonadas y partirme; [...]

RUFÍAN Cántante por las plazas, por las calles;
 báilante en los teatros y en las casas;
 has dado que hacer a los poetas
 más que dio Troya al mantuano Títiro.

Tocan de improviso los MÚSICOS, y comienzan a cantar este romance:

Ya salió de las gurapas
el valiente Escarramán,
para asombro de la gura
y para el bien de su mal.

Tocan la Gallarda; dánzala ESCARRAMÁN, que le ha de hacer el bailarín; y, en habiendo hecho una mudanza, prosíguese el romance.

La Repulida comience,
con su brío, a rastrear,
pues ella fue la primera
que nos le vino a mostrar. [...]
No se puede desear
más ligereza o más garbo,
más certeza o más compás. [...]
Muden el baile a su gusto,
que yo le sabré tocar:
el Canario o las Gambetas,
o *Al villano se lo dan*,
Zarabanda o Zambapalo,
el *Pésame de ello* y más,
el Rey don Alonso el Bueno,
gloria de la Antigüedad.
El canario, si le tocan,
a solas quiero bailar.
Tocaréle yo de plata;
tú de oro le bailarás.

Se selecciona aquí el siguiente conjunto de aspectos:

- A. Cántante por las plazas, por las calles; báilante en los teatros y en las casas; has dado que hacer a los poetas.
- B. Tocan la gallarda.
- C. muden el baile a su gusto, que yo le sabré tocar.
- D. zarabanda o zambapalo, el *pésame de ello* y más.

Todas las siguientes referencias se muestran entorno al conjunto de danzas que, en esta época se estaban asociando y consolidando en la *Suite*:

- A. “Cántante por las plazas, por las calles; báilante en los teatros y en las casas; has dado que hacer a los poetas”.

Si aquí se considera implícita la participación del acompañamiento instrumental (cosa, por otra parte, muy acostumbrada ya en la época cervantina), tenemos ya con ello la indicación de los elementos básicos de la acción teatral: poesía, música y danza.

B. “Tocan la gallarda”. La *Gallarda* (en italiano, *gagliarda*, *saltarello* o bien, *romanesco*) es una danza de procedencia francesa. En sus orígenes era de tiempo rápido y resuelto y escrita en compás de 3/4. Posteriormente, en los siglos XVI-XVII, se escribía indistintamente también en compás de 2/2. Fue atemperando también su viveza y rusticidad primigenia y derivó hacia un carácter elegante y majestuoso; por ello mismo se presentaba unida a la *Pavana*.

C. “muden el baile a su gusto, que yo le sabré tocar”. Esta expresión parece un tanto contradictoria ya que, en realidad, los danzantes suelen “bailar al son que les tocan”. No obstante, puede también entenderse que es expresión de “muden el baile” se refiera a que los intérpretes instrumentales indican al encargado de determinar el cambio o mudanza de baile que esté plenamente confiado en la prestancia, atención y aptitud de los intérpretes para actuar éstos adecuadamente el cada caso.

D. “zarabanda o zambapalo, el *pésame de ello* y más”. Parece ser que se trata de un mero juego de palabras, a modo de una expresión burlesca y cómica desde la que se pretende indicar que “igual da una cosa que la otra”; como si se hubiera dicho, de manera similar: “¡igual me da Juana que su hermana!”. En todo caso se ha buscado una relativa afinidad con respecto al fonema inicial de ambas palabras y el mismo metro de cuatro sílabas.

LA ELECCIÓN DE LOS ALCALDES DE DAGANZO

RANA

Como rana

habré de cantar mal; pero, con todo,
diré mi condición, y no mi ingenio. [...]

ALGARROBA

¡Vive Dios que ha cantado nuestra Rana
mucho mejor que un cisne cuando muere!

Entran los MÚSICOS, de gitanos [...] y al son de este romance, que han de cantar los músicos, ellas dancen.

Reverencia os hace el cuerpo,
regidores de Daganzo,
hombres buenos de repente,
hombres buenos de pensando; [...]

JARRETE Todo lo que se canta toca historia. [...]

MÚSICOS Como se mudan los vientos,
como se mudan los ramos,
que, desnudos en invierno,
se visten en el verano,
mudaremos nuestros bailes
por puntos, y a cada paso;
pues mudarse las mujeres
no es nuevo ni extraño caso.

Vivan y revivan,
y en siglos veloces
del tiempo los días
pasen con las noches, [...]

Pisaré yo el polvico,
atán menudito;
pisaré yo el polvó
atán menudó.

PANDURO Estos músicos hacen pepitoria
de su cantar.
Son diablos los gitanos. [...]

MÚSICOS Pisaré yo la tierra,
por más que esté dura,
puesto que me abra en ella
amor sepultura, [...]

SACRISTÁN Señores regidores: ¡voto a dico,
que es de bellacos tanto pasatiempo!
¿Así se rige el pueblo, noramala,
entre guitarras, bailes y bureos? [...]

GITANOS ¿Cantaremos, señor?,

BACHILLER Lo que quisiéredes.

PANDURO No hay quien cante cual nuestra Rana canta.

JARRETE No solamente canta, sino encanta.

Se escogen aquí, a continuación, los siguientes y significativos aspectos:

- A. ha cantado nuestra Rana mucho mejor que un cisne cuando muere.
- B. Todo lo que se canta toca historia. PERSILES, III, xiv La Historia, la Poesía y la Pintura.
- C. Como se mudan los vientos, como se mudan los ramos, que, desnudos en invierno, se visten en el verano.
- D. No hay quien cante cuando nuestro Rana canta. No solamente canta sino encanta.

Aparecen en este contexto referencias muy variadas y hasta de signo contrastante:

A. “ha cantado nuestra Rana mucho mejor que un cisne cuando muere”. En este caso puede ser problemático el intento por determinar con aproximada exactitud el sentido concreto que Cervantes pretende conferir a esta expresión metafórica, la de “cantar mejor que un cisne cuando muere”. Particularmente nos atrevemos a manifestar que la expresión es marcadamente laudatoria respecto al personaje apodado la Rana y la intensa emotividad manifestada en su canto. Justificamos esta aseveración desde los tres siguientes argumentos:

- 1) Efectivamente, si una persona se despide de la vida y recurre para ello a una expresión poética, cabe considerar que, a pesar de todo, no está abocada a un estado incontrolado de desesperación.
- 2) Aun siendo consciente de su patético estado, no pierde el sentido de la estética.
- 3) En este caso, aquí se trata de una interpretación y no de una vivencia real. Pero precisamente ello añade un relativo mérito ya que la intencionalidad por conferir visos de verosimilitud llega nítida y claramente a los oyentes porque, en efecto, así lo manifiestan de manera denotada.

Las referencias que se adosan simbólicamente a la figura del cisne, producen, de manera automática, una intensa y dolorosa connotación. Más aún si se refieren a un cisne negro ya que, efectivamente, el cisne negro es una particular rareza dentro de una especie de elegantísimos animales palmípedos en la que, generalmente, son todos ellos blancos. El canto del cisne viene a simbolizar el anuncio elegíaco sobre un suceso luctuoso que va a acaecer inminentemente sobre sí mismo. El cisne, siendo negro, añade por ello mismo mayor tensión tétrica sobre esto; sugiere la inminencia de la muerte, por lo que aumenta tremendamente la tensa expectativa sobre su lúgubre final,

esto es, la conclusión de la vida cuando precisamente está expandiendo ésta su radiante esplendor.

Esta alusión al cisne nos evoca aquel famoso pasaje sinfónico de Camile Saint-Saëns. En la danza número 13 de *El carnaval de los animales*, titulada “*El cisne*”, el violoncello solista desarrolla una lánguida melodía sobre el acompañamiento de aquella armonía vaporosa de los dos pianos..., al final de la cual se adormece... Aunque el propio autor la calificó particularmente de “noble tontería”, esta misma pieza sugirió poco después, bajo la dirección coreográfica de Gabriel Pierné (en 1922) una danza que magistralmente interpretó la bailarina Anna Pavlowa y que se conoció desde entonces como *La muerte del cisne*. Éste es, efectivamente, uno de los riesgos del sinfonismo puro que, al estar privado de la concreción de la palabra, puede, en algunos especiales casos, orientar conceptos muy distintos, según se puede comprobar en este caso. No obstante, la orientación de la línea melódica más bien sugiere una encantadora e idílica evocación, desde un lánguido y relajado pensamiento pero, en ningún caso, la idea infausta del inminente óbito⁵⁵, como sí se advierte, clara e inequívocamente, en aquellas melodías (siempre melancólicas y de orientación descendente) que se detectan al final de la 6ª Sinfonía de P.I. Tchaikowsky...

Generalmente suele establecerse una directa correspondencia entre el concepto que subyace, (aunque de manera abstracta pero de bastante definida ya en su idea), en la mente del creador y su respectiva y denotada manifestación artística. Pero no sierre es esto así exactamente. Por ello mismo pueden darse, entre varios, estos tres especiales casos por los que la creación se aparte, en uno u otro sentido, de la idea generadora:

- ◆ Que muestre mayor contenido emotivo que el que se le pretendía conferir.
- ◆ Que ocurra justamente al contrario.
- ◆ Que sea el propio intérprete quien advierta más intensas y densa connotaciones que el propio creador no había advertido en su propia obra.

⁵⁵ En todo caso, si la danzante asume con suficiente y diestro arte la correspondiente parte coreográfica, se puede alcanzar aquí un elevado nivel de sutil expresividad y de fascinante belleza mediante la fusión de música y danza en esta escena que se muestra desde un serena evocación aunque cargada de melancólica ensoñación.

Particularmente definiríamos esta melodía, tras la detenida apreciación de su peculiar expresividad y la valoración de su espectro general, como “ingenua ilusión”, “plácida ensoñación” o “serenidad amorosa” pero, desde luego, nunca jamás como “noble tontería”, por más que así la calificara su propio autor, probablemente, con excesiva ligereza o, cuanto menos, con poca detención para poder haber elegido otro tipo de mejor definición hermenéutica.

En todo caso, la expresión cervantina por la que “ha cantado nuestra Rana mucho mejor que un cisne cuando muere” implica que este personaje ha logrado exprimir al máximo las posibilidades expresivas contenidas en aquella canción.

B. “Todo lo que se canta toca historia”. Anteriormente, en *PERSILES* III, xiv, apareció la referencia, dentro del ámbito de sabiduría⁵⁶, respecto a la correlación entre la Historia, la Poesía y la Pintura. Precisamente sobre este asunto cabe atender a las consideraciones⁵⁷ de Antonio Prieto por cuanto éste indica lo siguiente:

Hay gente escribiendo bien, pero quizá falta un lenguaje más cuidado, porque creen que lo importante es contra algo y no el modo de contarlo. Y en las noveleas históricas se dicen disparates por falta de documentación, de conocimiento de la historia. Desde estas manifestaciones se denota una conciencia sobre la íntima correlación entre literatura e historia; pero, además, se muestra la idea sobre la imbricación del contenido con el continente, de manera que uno (esto es, el tema elegido y su correspondiente argumentación) encuentre una manifestación estética de apreciable nivel cualitativo, esto es, un continente denso en elegantes expresiones plenas de lógica, coherencia y adecuación.

C. “Como se mudan los vientos, como se mudan los ramos, que, desnudos en invierno, se visten en el verano”.

Esta expresión poética, dispuesta en un plano indefinido, un tanto abstracto..., puede aplicarse, desde el ámbito metafórico, a muy diversos órdenes, no ya sólo artísticos sino a varios aspectos de la vida en general. En todo caso, probablemente quepa apreciar aquí una referencia a los sentimientos amorosos y ya en ellos, nos aventuramos a concretizarlos sobre aquel tipo de marcada, tensa y contradictoria alternancia que se da muchas veces sobre el amor. Quien manifiesta el amor con noble sinceridad queda a merced del otro y, muchas veces expuesto por ello mismo al cruel desengaño... Pero, tras el invierno del sufrimiento sobre el cruel desdén, la otra parte, la que desdeñó el sincero amor, acaba por reconocer la nobleza del que avanzó primero en la declaración amorosa. Pero muchas veces es ya demasiado tarde...; el tiempo ha seguido su inexorable curso, como las estaciones; entonces se truecan las posiciones y la parte desdeñante pasa, del ferviente y esplendoroso verano que se le ofrecía, al

⁵⁶ También indica Aristóteles en su *Poética* (ob. cit. pág. 249) lo siguiente:

La poesía es más elevada y filosófica que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia [únicamente] lo particular.

⁵⁷ Insertadas en la revista trimestral *MUFACE* N° 212, correspondiente septiembre-noviembre 2008, con el título *Antonio prieto. El maestro benévolo*; págs. 42-43.

desencanto del otoño, viendo caer, como hojas marchitas, las ilusiones y, lo que es peor, temiendo la llegada del frío invierno sin el noble apoyo y el entusiástico calor de aquel amor sincero que, en la refulgente primavera de la vida, se le ofreció con esplendente y noble ilusión...

D. “No hay quien cante cuando nuestro Rana canta. No solamente canta sino encanta”.

Ya nos hemos referido, recién, a las cualidades que, en grado intensamente admirables, posee este personaje.

LA GUARDA CUIDADOSA

SACRISTÁN	¿Hasle dado alguna música concertada?
SOLDADO	La de mis lamentos y congojas, la de mis ansias y pesadumbres.
SACRISTÁN	[...] sepa que estoy en la torre ofreciéndome a su servicio; y, aunque haya de tocar a muerto, repico a vísperas solemnes. [...]
SOLDADO	En eso me llevas ventaja, porque no tengo qué tocar, ni cosa que lo valga. [...]
SOLDADO	Pero, ¿qué voz es ésta? Sin duda es la de mi Cristina, que se desenfada cantado, cuando barre o friega.

Suenan dentro platos, como que friegan, y cantan:

Sacristán de mi vida,
tenme por tuya,
y, fiado en mi fe,
canta allelu ya. [...]

SACRISTÁN	Cristina, yo soy músico, aunque de campanas; [...]
AMO	Pues que llamen esos oficiales de mi vecino el barbero, para que con sus guitarras y voces nos entremos a celebrar el desposorio, cantando y bailando; y el señor soldado será mi convidado. [...]
MÚSICO	Pues que hemos llegado a tiempo, éste será el estribillo de nuestra letra.

Cantan el estribillo

Siempre escogen las mujeres
aquello que vale menos,
porque excede su mal gusto
a cualquier merecimiento.

Se extractan aquí las consideraciones siguientes:

- A. ¿Hasle dado alguna música concertada? La de mis lamentos y congojas, la de mis ansias y pesadumbres.
- B. aunque haya de tocar a muerto, repico a vísperas solemnes.
- C. Sacristán de mi vida, tenme por tuya, y, fiado en mi fe, canta aleluya.
- D. Cristina, yo soy músico, aunque de campanas.

Todas estas locuciones se manifiestan desde el contraste de una enorme intensidad emotiva, incluso de tenso patetismo, pero enmarcadas en medios expresivos de relativa sencillez:

A. “¿Hasle dado alguna música concertada? La de mis lamentos y congojas, la de mis ansias y pesadumbres”.

Existe aquí como una constricción conceptual de la idea. Esto es, en vez de atender y diseñar adecuadamente el proceso desde aquella lógica sucesión de sensación→concepto→idea→filosofía→poesía→música, todo ello se constriñe y se concentra sobre el primero de estos componente, estos es, el mero y escueto concepto de la sensación de dolor que, en todo caso, se manifiesta de manera automática, natural e instintiva, sin atender a una exteriorización controlada en orden al interés estético.

B. “aunque haya de tocar a muerto, repico a vísperas solemnes”. Estos componentes argumentales: el sacristán, las campanas, el toque de muertos..., todo ello nos evoca, desde su sorprendente parecido, aquella novela de Federico de Mendizábal, *El campanero de la Fuensanta*⁵⁸. En todo caso se mantiene ese trueque de funciones aunque cambia inversamente el sentido, según consideramos a continuación. Efectivamente, en esta novela de Mendizábal, de tan intenso patetismo, es muy significativo el hecho de que se produzca y consume la boda de Fuensanta con José Manuel, producto de la perversa maquinación de éste y el despecho de Fuensanta. Por ello mismo, Miguel el sincero enamorado, en vez de efectuar el correspondiente toque de boda, toca a muerto. En realidad, Miguel es completamente sincero en esta acción puesto que rubrica con las campanas la muerte de dos corazones que se amaban profundamente. Lo que en la ermita se celebra, bajo la teatralización de una feliz boda, es, el consorcio entre la trampa y el despecho; por tanto supone, en la realidad del otro sentido, el tétrico entierro de dos corazones enamorados...

⁵⁸ Aparece editada (dentro de la colección de novelas, *Constelación del sur*, en la pág. 83) por la Colección *Hispania* de Madrid. Muestra el Depósito Legal. M. 35.742-1974 y el I.S.B.N. 84-400-1140-7.

Antes de que se produzca esa atípica boda, Fuensanta, ante las palabras de Miguel, entiende el vil engaño de José Manuel; Fuensanta reacciona valientemente y decide anular la boda con éste pero, ante su terrible y amarga sorpresa, comprueba que la duda ha corroído ya, también, el amor de Miguel y ha instaurado en su corazón el veneno del resentimiento y el despecho. Miguel rechaza ahora las sinceras palabras de Fuensanta quien intenta reanudar su amor. Justo aquí se muestra la penetrante capacidad psicológica del autor al demostrar, a través del intenso drama de estos personajes, que la duda es tanto más corrosiva y más lacerante cuanto más profundo había sido antes el amor: esto es, a mayor intensidad en el amor, tanto más agudo es el mal que causa la duda. Por eso Miguel (ocasional sacristán-campanero) toca a muerto, por su fenecido cariño, en vez de tocar a boda por el enlace de Fuensanta con José Miguel que, por fin, se consuma en la ermita del pueblo.

C. “Sacristán de mi vida, tenme por tuya, y, fiado en mi fe, canta aleluya”.

Contrariamente a lo que terriblemente ocurre en la mencionada novela, aquí recibe el sacristán la confirmación de la fidelidad amorosa de su novia.

D. “Cristina, yo soy músico, aunque de campanas”. Ya se ha insistido, en reiteradas ocasiones sobre la amplia versatilidad en el uso de las campanas. Dentro de la marcada monotonía de sus inmutables y sencillas posibilidades, las campanas son también, en cierto modo, un peculiar recurso musical en función de las enormes posibilidades de variación que entre el conjunto de ellas puede establecerse y, además, mediante el tipo de distinta frecuencia con que se efectúan sus toques.

Modernamente se atiende a diversos tipos de “concierto” de campanas que puede establecer de muy distinta manera:

- ❖ Bien desde esta compleja combinación entre ellas.
- ❖ Con correlación sincronizada entre diversos campanarios de un mismo pueblo.
- ❖ En consorcio con algún tipo de agrupación musical que abajo, desde la plaza, establece una directa correlación con ellas mediante la interpretación de algún tipo de obra adecuada para el caso.

EL VIZCAÍNO FINGIDO

Salen dos MÚSICOS, y QUIÑÓNEZ, el vizcaíno

QUIÑÓNEZ Señores músicos, el romance que les di y que saben, ¿para qué se hizo?
MÚSICOS.

La mujer más avisada,
o sabe poco, o no⁵⁹ nada.

La mujer que más presume
de cortar como navaja
los vocablos repulgados
entre las gordeñas pláticas;
la que sabe de memoria
a [L]ofraso y a Diana,
y al Caballero del Febo
con Olivante de Laura;

Solamente cabe indicar aquí que el contenido de este romance se canta supuestamente. En todo caso, la acción del canto es aquí meramente virtual, como un recurso añadido de expresividad literaria; pero en sus contenidos no figura ninguna concreta referencia musical.

EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS

CHIRINOS Cuatro cuerpos de los vuestros no harán un tercio, cuanto más una carga; si no sois más gran músico que grande, medrados estamos. [...]

CHANFALLA Siéntense todos. El retablo ha de estar detrás deste repostero, y la autora también, y aquí el músico.

BENITO ¿Músico es éste? Méntele también detrás del repostero; que, a trueco de no velle, daré por bien empleado el no oírle.

CHANFALLA No tiene vuestra merced razón, señor alcalde Repollo, de descontentarse del músico, que en verdad que es muy buen cristiano y hidalgo de solar conocido.

GOBERNADOR ¡Cualidades son bien necesarias para ser buen músico!

BENITO De solar, bien podrá ser; mas de sonar, abrenuncio.

RABELÍN ¡Eso se merece el bellaco que se viene a sonar delante de...!

BENITO ¡Pues, por Dios, que hemos visto aquí sonar a otros músicos tan...! [...]

⁵⁹ Bien nos guardaremos de pretender fiscalizar algún defecto en la maravillosa obra cervantina. No obstante, bien sea por un ligero despiste o por cualquier otra causa, se evidencia aquí un evidente error al indicar “o sabe poco, o no nada” donde mejor hubiera sido expresar: “o sabe poco, o bien, nada”. En todo caso, bien sabemos que la doble negación, en el plano de la lógica, equivale automáticamente a la tácita afirmación.

Conviene considerar aquí el craso error de lógica respecto a aquellas construcciones sintácticas de “no será nada”, “ese no es nadie”, “no tiene nada”, etc. Se trata de un error muy persistente y absolutamente generalizado, bastante común dentro de las diversas lenguas españolas al menos tanto en el castellano como en el catalán-valenciano. Es algo en lo que no se suele reparar en el acto del habla pero que, cuando se medita sobre ello somera o detenidamente, se advierte al punto la enorme contradicción entre la auténtica expresión lógica y aquello que se quiere significar en estricta hermenéutica. Efectivamente, en estricta lógica la doble negación, insistimos, equivale directamente a la afirmación. No obstante, está muy generalizada la expresión no sabe nada y similares cuando, en realidad, se debería decir “no sabe cosa alguna” o, sencillamente, “nada sabe”, “ese es nadie”, “nada tiene”...

- BENITO Quítenme de allí aquel músico; si no, voto a Dios que me vaya sin ver más figura. ¡Válgate el diablo por músico aduendado, y qué hace de menudear sin cítola y ni son! [...]
- CHIRINOS Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas.
- BENITO ¡Ésta sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente. ¡Hídeputa, y cómo se vuelve la mochac[h]a! Sobrino Repollo, tú, que sabes de achaques de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas.
- SOBRINO Que me place, tío Benito Repollo.

Tocan la zarabanda

- CAPACHO ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la Zarabanda y de la Chacona! [...]
- FURRIER Llegarán aquí dentro de media hora, y aun antes, que ya suena la trompeta; y adiós. [...]
- BENITO Ahora yo conozco bien a Tontonelo, y sé que vos y él sois unos grandísimos bellacos, no perdonando al músico; [...]
- BENITO No digo yo que no, señor Pedro Capacho. No toques más, músico de entre sueños, que te romperá la cabeza [...]
- CHIRINIOS El diablo ha sido la trompeta y la ven[i]da de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.

Se centran aquí las consideraciones sobre las siguientes cuestiones, de tan diverso carácter:

- A. Si no sois más gran músico que grande, medrados estamos.
- B. a trueco de no verle, daré por bien empleado el no oírle.
- C. qué hace de menudear sin cítola y ni son!
- D. Esa doncella [...] es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida.
- E. tú, que sabes de achaques de castañetas, ayúdala.
- F. el baile de la zarabanda y de la chacona.
- G. y aun antes, que ya suena la trompeta.

Las expresiones que aquí aparecen, aunque todas ellas se muestran dispuestas en el estilo cómico, revisten un intenso carácter de sarcasmo, muy duro en determinadas ocasiones:

A. “Si no sois más gran músico que grande, medrados estamos”. Esta proposición, que gramaticalmente se dispone en el sentido condicional, presenta una densa significación. En el primer miembro, condicionante, se manifiesta la corta estatura del personaje y, al propio tiempo se teme que su capacidad para la interpretación musical corra pareja a esa corta estatura. El segundo miembro, condicionado, se dispone desde una sarcástica ironía ya que recurre a la palabra “medrados” (“salvados”, “amparados”...) como ironía de lo contrario, esto es, “arruinados”, “perdidos”.

Cabe aquí considerar aquellas sinceras expresiones de Aristóteles en las que afronta y remonta lo socialmente correcto. Por ello mismo, aunque él también consideraría y probablemente asentiría en aquello por cuanto se indica que “el hombre no se mide por su tamaño”, no obstante, manifiesta⁶⁰ abiertamente y sin eufemismos lo siguiente:

La belleza sólo se encuentra en un cuerpo grande, porque los hombres pequeños pueden ser elegantes y bien hechos, pero no bellos.

B. “a trueco de no verle, daré por bien empleado el no oírle”. Se contrapone aquí el supuesto interés por escuchar algo agradable pero que, al propio tiempo y de manera simultánea, implica la inevitable visión de algo deleznable.

A tenor de esto, y aunque de manera un tanto forzada, cabe referirse a aquel contexto musical en que, sobre el ámbito de la música sinfónica, se muestra el plano inherente a la dirección de orquesta. En los diversos miembros el grupo orquestal (que puede estar constituido desde un sencillo grupo o por un gran elenco de músicos) la función es solamente sonora, con escaso interés del tipo visual. En cambio, y de manera directamente contrastante, la figura del director de orquesta se centra exclusivamente a manifestar una amplia variedad de gestos cuyo efecto debe ser el control homogéneo de aquellos heterogéneos grupos instrumentales aunados en una misma finalidad de la compleja interpretación de la obra. Cuando los gestos del director son sabios, precisos, adecuados, proporcionados y directamente inherentes al sentido de la obra, el resultado es de una satisfactoria coherencia, por más que se manifiesten de manera sobria. En cambio, cuando no se da esa cohesión del gesto respecto a los contenidos de la obra, el gesto se muestra como artificioso, por más rimbombante y espectacular que se muestre. El público, si no de manera consciente, sí que, al menos, nota inconsciente e

⁶⁰ *Ética*, ob. cit., pág. 103.

intuitivamente que el director está más pendiente de halagar a la galería con su gesticulación fatua que de servir con plena fidelidad al autor y a su obra. Se da entonces ese choque entre lo agradable del resultado sonoro (únicamente por efecto del pundonor de los intérpretes y su conciencia de profesionalidad) y la banal pretensión de fatua espectacularidad del director...

C. “qué hace de menudear sin cítola y ni son!”. Aparece aquí referida la Cítola. Se trata de un antiguo instrumento, directo antecedente del laúd barroco, por tanto, de cuerda punteada con plectro o púa.

D. “Esa doncella [...] es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la vida”.

Se dispone aquí, de manera imaginaria, la representación de Herodías que, cual terrible y perverso personaje histórico, pidió cruelmente la cabeza de San Juan el Bautista como premio a su baile de sugerente y lasciva provocación, de intencionalidad más bien sensual que estética, muy a la manera oriental.

E. “tú, que sabes de achaques de castañetas, ayúdala”. Siempre en el tono sarcástico que caracteriza esta satírica obra, (respecto a lo que es una supuesta destreza en el manejo artístico de las castañuelas), se tilda, se rebaja y degrada hasta el concepto irrisorio, comparando al tañer este peculiar y diminuto elemento percusivo, tan típico y castizo, directamente como una patología lamentable.

F. “el baile de la zarabanda y de la chacona”. Reiteradamente han aparecido anteriormente sucesivas referencias a estas dos majestuosas danzas que se integraban en la *Suite* renacentista y barroca.

G. “y aun antes, que ya suena la trompeta”. La trompeta, lo mismo que la corneta, aparte de su ámbito y finalidad puramente artística, tienen, de manera similar a las campanas, una utilidad prosaica pero muy importante como medio de diversos tipos de aviso.

LA CUEVA DE SALAMANCA

CRISTINA ¡Oh, espejo del matrimonio! A fe que si todas las casadas quisiesen tanto a sus maridos como mi señora Leonarda quiere al suyo, que otro gallo les cantase. [...]

Toca el SACRISTÁN y canta y ayúdale el BARBERO con el último verso no más.

SACRISTÁN

BARBERO
SACRISTÁN Oigan los que poco saben
 lo que con mi lengua franca
 digo del bien que en sí tiene
 la cueva de Salamanca
 Oigan lo que dejó escrito
 della el bachiller Tudanca
 en el cuero de una yegua
 que dicen que fue potranca, [...]

PANCRACIO Dígame, señor mío, pues los diablos lo saben todo, ¿dónde se inventaron todos estos bailes de las zarabandas, zambapalo y *Dello me pesa*, con el famoso del nuevo Escarramán?

Solamente aparecen aquí dos referencias del ámbito musical:

A. “otro gallo les cantase”. Ya nos hemos referido a esta expresión anteriormente, en la *Jornada Segunda* de la comedia *La entretenida*.

B. “¿dónde se inventaron todos estos bailes de las zarabandas, zambapalo y *de ello me pesa*?”. En *La gran sultana* y también en *El rufián viudo* han aparecido ya también similares expresiones.

EL VIEJO CELOSO

CRISTINA Eso me parece, señora tía, a lo del cantar de Gómez Arias:
 Señor Gómez Arias,
 doleos de mí;
 soy niña y muchacha;
 nunca en tal me vi. [...]

CRISTINA Y más, que toda la noche anda como trasgo por toda la casa; y si acaso dan alguna música en la calle, les tira de pedradas porque se vayan. [...]

Entran el ALGUACIL, y los MÚSICOS, y el BAILARÍN y HORTIGOSA

MÚSICOS	Pues, en verdad que no habemos de haber venido en balde; toquen mis compañeros, y baile el bailarín, y regocíjense las paces con esta canción.
CAÑIZARES	Señores, no quiero música: yo la doy por recibida.
MÚSICOS	Pues aunque no la quiera

El agua de por San Juan
quita vino y no da pan. [...]

las riñas de por San Juan
todo el año paz nos dan. [...]

Sólo una clara referencia musical se muestra en todo este contexto; la siguiente, supuestamente cantada. En todo caso la comentamos aquí brevemente, siquiera sea porque aparece como referencia virtual musical y, sobre todo, por lo pintoresco de su expresión:

A. “si acaso dan alguna música en la calle, les tira de pedradas porque se vayan”.

Muchos son los casos en que determinados individuos, con más impropio denuedo que adecuada capacitación, pretenden ofrecer serenatas en la noche. En estos casos resultan verdaderamente molestos tanto por la deprimente “interpretación” musical que suelen ofrecer cuanto también porque especialmente en la noche el sonido, al no ser interferido por otros típicos sonidos diurnos, parece que se transmite con asombrosa intensidad. De todas maneras, éste no es aquí el caso ya que, parece tratarse de un tipo de música relativamente deleitable pero que, precisamente por ello, Cañizares, el viejo celoso, desde sus terribles celos ve en ello un enorme peligro para la integridad de su honor.

B. “El agua de por San Juan quita vino y no da pan”. Este pareado se suele canturrear, con mayor o menor gracia, en los ámbitos rurales. Quien esta tesis suscribe tiene una amplia experiencia⁶¹ en el ámbito de las actividades y tareas agrícolas. Sobre

⁶¹ El pueblo de Nules ha sido testigo directo de la vertiginosa evolución que se ha producido en los tres sectores de la economía. Sobre su concreto espacio (sólo unos 60 kilómetros cuadrados) se ha manifestado, dentro de su reducida escala geográfica, todo ese asombroso fenómeno de aceleración productiva: técnica, industrial, comercial y económica, de manera que, en un corto espacio de tiempo se ha pasado del predominio absoluto del primer sector a una subsiguiente etapa en la que el segundo sector se ha incrementado incesantemente para equilibrarse con el tradicional primer sector agrícola y estar a un paso de rebasarlo en su magnitud económica.

En tan sólo los últimos cincuenta años se han producido unos sorprendentes cambios en todos los órdenes y sentidos.

esto cabe indicar que las personas nacidas en la post-guerra (sobre los años cuarenta y cincuenta...) conocimos aún en nuestra infancia una configuración rural que muy poco difería de aquella que se mostraría en Nules en la Baja Edad Media... Efectivamente, el término municipal de Nules mostraba en los años cincuenta una enorme y bucólica variedad (rayana en un virgiliano e idílico nivel poético). En el inmenso encanto de su bucólico paisaje, crecían y se sustentaban unos cultivos de enorme diversidad en que el cultivo del naranjo (actualmente abrumador y exclusivo), estaba aún muy lejos de presentar un predominio absoluto y uniforme como ahora. El término municipal mostraba, con asombroso y deleitable encanto, todo tipo de cultivos, desde los típicos de secano (olivo, algarrobo, viña, higos...), trigales y diversos cultivos de hortalizas en la arcaica huerta regada por las aguas (sobrantes, desde Vila-real y Borriana) del río Mijares. Todo ello propiciaba una enorme variedad de las más diversas hortalizas y los más variados árboles frutales... Todo ello se esparcía, con deleitable bucolismo y con una fascinante policromía, hasta aquellas extensas zonas cubiertas de arrozales en las zonas bajas de los marjales y marismas, colindantes ya con el propio mar Mediterráneo...

En todo caso, aún conocimos el cultivo del trigo y, por ello mismo, efectivamente, indicamos y corroboramos que por la época del mes de junio todo lo más que la lluvia puede ocasionar es notables perjuicios...En cuanto a la vid (con unos racimos ya estructurados pero con los granitos de las uvas poco más que del tamaño del arroz) no es tanto el problema si la lluvia, aunque caiga densa y pertinaz, no va acompañada del nefasto granizo.

Los primeros pozos (abiertos "*a caixa de cos*", en disposición oval) regaban la huerta con la alternada ayuda de las vetustas y ancestrales norias hispano-arábigas del Benicató, de l'Asseit, o de les Alcúdiess...

Por supuesto, las tareas de labranza se efectuaban con caballerías, exactamente igual y con aquellas mismas técnicas ancestrales romano-visigóticas...

Fue a partir de los años sesenta cuando se expandió y generalizó paulatinamente el cultivo de los cítricos bajo las propicias cualidades climáticas que el término municipal ofrece para ello, al tiempo que aparecían los primeros elementos mecánicos tanto para la labranza como para las pulverizaciones contra las diversas plagas.

A partir de los años setenta el cultivo naranjero se extendió con absoluta exclusividad al tiempo que se ganaba terreno (para extender este cultivo) a las estribaciones de la Sierra de Espadán. Al propio tiempo la mecanización iba ganando en variedad y perfeccionamiento en todos los órdenes y sentidos.

CAPÍTULO 8

EL TRATO DE ARGEL *EL CERCO DE NUMANCIA* *El VIAJE DEL PARNASO*

EL TRATO DE ARGEL

La larga y penosa estancia de Cervantes en las cárceles¹ de Argel le supuso, muy a su pesar, un intenso conocimiento de aquella cultura musulmana. No obstante, (y, probablemente de manera compensatoria para su personal plano psicológico), las dos obras literarias —que se enmarcan en aquella misma zona que fue el marco de constantes zozobras y terribles sufrimientos— son tratadas después por Cervantes con relativa distensión y, en este caso, hasta con abierto gracejo.

JORNADA PRIMERA

FÁTIMA ¿No ves como se retira
 el perro en su pundonor?
 Así entiende él del amor
 como el asno de la lira.

JORNADA SEGUNDA

FÁTIMA [A vosotros, ¡oh justo] Radamanto
 [y Minos!, que con leyes inmutables]
 en los oscuros reinos del espanto
 regís las almas tristes miserables;
 si acaso tiene fuerza el ronco canto
 o mormurio de versos detestables,
 por ellos os conjuro, ruego y pido
 ablandéis este pecho endurecido.

¹ Cervantes estuvo preso desde el 26 de septiembre de 1575 hasta la liberación por los padres Trinitarios, el 19 de septiembre de 1580; por tanto cinco penosos y larguísimos años.

Solamente dos sucintas y escuetas referencias musicales aparecen en estos contextos:

A. “Así entiende él del amor como el asno de la lira”. Esta primera alusión musical se muestra en un ámbito de ruda y ramplona expresión, mediante el recurso de la abrupta y escabrosa comparación. Efectivamente, esta comparación es muy radical y abrupta porque, ni siquiera se cita la flauta o algo similar; directamente se alude, para forzar mayormente el tremendo contraste comparativo, a la lindeza de la lira sobre cuyas cuerdas cabe imaginar las escasas posibilidades interpretativas de las pezuñas del borrico...

B. “si acaso tiene fuerza el ronco canto o mormurio de versos detestables”. En ambos casos, tanto el canto como la poesía se degradan y ridiculizan con los respectivos y rudos epítetos: “ronco canto” y el “mormurio de versos”. Si el canto, en vez de ser de deleitable sonoridad, es ronco, automáticamente pierde su atractivo e interés. Lo mismo ocurre con la declamación poética que, si se musita con escaso relieve sonoro, y de manera desabrida, por bueno que sea el poema, queda también instantáneamente desvirtuado.

EL CERCO DE NUMANCIA

JORNADA PRIMERA

JUGARTA	cada cual con feroz ánimo osado, cuando la trompa a la ocasión os llame, piensa hacer en tu servicio cosas que pasen las hazañas fabulosas.
---------	--

JORNADA SEGUNDA

SACERDOTE 1º	¿No os han enternecido ya los llantos deste pueblo lloroso y afligido, ni la sagrada voz de nuestros cantos?
--------------	--

JORNADA TERCERA

QUINTO FABIO

Oye, señor, que de Numancia suena
el son de la trompeta, y me aseguro
que decirte algo desde allá se ordena,
pues el salir de acá lo estorba el muro. [...]

MORANDRO ¡Oh dulce Lira, que sueñas
 continuo en mi fantasía
 con tan süave armonía
 que vuelve en gloria mis penas!

JORNADA CUARTA

FAMA No de la muerte la feroz guadaña,
 ni los cursos de tiempos, tan ligeros,
 harán que de Numancia yo no cante
 el fuerte brazo y ánimo constante.
 Hallo sola en Numancia todo cuanto
 debe con justo título cantarse
 y lo que puede dar materia al canto
 para poder mil siglos ocuparse:

Se ha considerado oportuno extractar los siguientes fragmentos:

- A. Cada cual con feroz ánimo osado, cuando la trompa a la ocasión os llame.
- B. la arpada voz de aquestos cantos.
- C. de Numancia suena el son de la trompeta.
- D. ¡Oh dulce Lira, que sueñas continuo en mi fantasía con tan süave agonía que vuelve en gloria mis penas!
- E. Hallo sólo en Numancia todo cuanto debe con justo título cantarse.

Como son escasas las referencias musicales, se ha procedido a agrupar su correspondiente comentario al final absoluto de lo extractado sobre la obra:

A. “Cada cual con feroz ánimo osado, cuando la trompa a la ocasión os llame”. Ha habido anteriormente reiteradas alusiones inherentes al carácter marcadamente bélico de la trompa. El uso tan característico de la trompa en el ámbito guerrero, junto también a aquel otro de los usos cinegéticos, tiene por resultado el que, en determinados poemas sinfónicos inspirados en cualquiera de estos dos asuntos, automáticamente el compositor emplea este instrumento en la partitura con diseños peculiares desde los que se claramente se denota su ancestral uso bélico o en expediciones de caza.

B. “la arpada voz de aquestos cantos”. La peculiaridad del arpa, con sonidos pulsados con los dedos y, por ello, sin posibilidad de establecer un fluido y denso ligado

entre ellos (a la manera de la flauta, oboe, violín, etc.) induce a pensar que se trata de unos cantos de un tristísimo contenido. Para las elegíacas expresiones poéticas se prescinde, en este caso, de marcadas altisonancias con el fin de conferir prioridad al énfasis sobre el propio texto poético. Cabe pensar en que se remarca hondamente la pronunciación de las palabras, una a una; de ahí la imagen sonora del arpa, con sonidos pulsados uno a uno...

C. “de Numancia suena el son de la trompeta”. Esta expresión es análoga a la anterior, referida allí a la trompa. Cabe admirar la figura² del bajorrelieve que muestra el Guerrero de Osuna, especie de músico militar de una tribu ibérica.



Figura 8.1. Guerrero músico de Osuna (Sevilla).

D. “¡Oh dulce Lira, que sueñas continuo en mi fantasía con tan süave agonía que vuelve en gloria mis penas!”.

² Se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional, de donde procede esta imagen del autentico y original bajorrelieve. Además, particularmente, hemos tenido la ocasión de admirar su réplica exacta en la propia y monumental ciudad de Osuna. Está imagen también aparece insertada en la pág. 10 del libro de Bernardo Adam Ferrero: *Las bandas de música en el mundo*, ob. cit.

De manera similar al arpa, también las pulsaciones sobre cada una de las notas son la imagen directa y correspondiente de las palabras articuladas con honda expresión, como aspirándolas hacia el interior del alma..., más para el propio consuelo que por afán artístico de declamación altisonante. En todo caso hay que tener en cuenta que la lira actúa aquí a modo de una especie de terrible augur o de fatal oráculo.

E. “Hallo sólo en Numancia todo cuanto debe con justo título cantarse”.

Las expresiones “solo” y, poco después, “todo”, parecen ser directamente contradictorias. En realidad, el concepto que debe prevalecer desde estas expresiones es el conjunto de escenas terribles, de sublime y estoica heroicidad que, desde el sacrificio ímprobo de la voluntaria oblación, cubrieron desde el descomunal sacrificio colectivo, la gloriosa e imperecedera memoria de esta preclara y mítica raza celtibérica.

EL VIAJE DEL PARNASO

PARNASO I

Llorando guerras o cantando amores,
la vida como en sueño se les pasa,
o como suele el tiempo a jugadores. [...]

El son de los clarines la ribera
llenaba de dulcísima armonía,
y el de la chusma alegre y placentera. [...]

Áncoras hecha, y en el puerto para,
y arroja un ancho esquife al mar tranquilo,
con música, con gaita y algazara. [...]

hecha ser la crujía se me muestra
de una luenga y tristísima elegía,
que no en cantar, sino en llorar es diestra. [...]

junto a mí se sentó, y su voz envía
a mis oídos en razones claras
y llenas de suavísima armonía,

La selección se concreta aquí sobre estos puntos en sus correspondientes referencias musicales:

- A. Llorando guerras o cantando amores, la vida como en sueño se les pasa.
- B. El son de los clarines la ribera llenaba de dulcísima armonía.
- C. arroja un ancho esquife al mar tranquilo, con música, con gaita y algazara.

- D. una lengua y tristísima elegía, que no en cantar, sino en llorar es diestra.
- E. su voz envía a mis oídos en razones claras y llenas de suavísima armonía.

La especial característica de estas referencias extractadas consiste en la correlación de los sentimientos, generalmente tristes, en correspondencia con la música:

- A. “¡Llorando guerras o cantado amores, la vida como en sueño se les pasa!”.

Se refiere aquí a la obsesión de las personas inherente a polarizar la atención de sus vidas sobre los hechos que más relieve han ocasionado en ella. Existe una gran diferencia sobre la sensación del concepto del tiempo (y, en su caso, también del espacio) según se comparta con la persona amada o, en su defecto, con una amistad de plena confianza que si se está inapetentemente, a disgusto, en compañía de personas poco gratas. Por lo mismo, la evocación de gratas y risueñas situaciones resulta siempre placentera y agradable pero, en otro sentido, el recuerdo de lances de especial y alta significación (como una guerra, un intenso desengaño, un accidente del que no se haya salido bien parado, etc.) también provoca la constante reminiscencia dolorosa o traumática.

B. “El son de los clarines la ribera llenaba de dulcísima armonía”. La sonoridad estridente e incisiva de los clarines no es precisamente la más adecuada para producir placentero agrado. En todo caso, la expresión de “dulcísima armonía” probablemente se refiera al conjunto polifónico efectuado con un conjunto de instrumentos de esa especie. En este sentido cabría conferir mayor mérito al tipo de composición polifónica a ellos encargada que al específico timbre producido desde estos potentes instrumentos.

- C. “arroja un ancho esquife al mar tranquilo, con música, con gaita y algazara”.

Probablemente la función específica de ese esquife (algo similar a un bote, barca o lancha) era la de llevar a bordo un conjunto de músicos para realzar de manera festiva el particular momento.

- D. “una lengua y tristísima elegía, que no en cantar, sino en llorar es diestra”.

Los segundos movimientos de las sinfonías muestran, por lo general, un carácter de densa expresividad, de hondo lirismo y, en muchas ocasiones, de evocadores sentimientos de denotada tristeza, de dolorosa evocación o de profunda nostalgia (como

en el caso del 2º movimiento de la *1ª Sinfonía* en Do mayor de G. Bizet). Este carácter muestra cualquiera de estos diversos matices pero en muchas ocasiones se circunscribe a un ámbito más acerbo hasta alcanzar el del sentimiento elegíaco. Un buen ejemplo de ello es el 2º *Movimiento* de la *3ª Sinfonía* de Beethoven.

E. “su voz envía a mis oídos en razones claras y llenas de suavísima armonía”.

Claramente se deduce desde estas expresiones la íntima correlación o, casi más bien, la simbiosis establecida entre poesía-música. Por una parte la melodía en sí, puramente instrumental, conlleva ya un inmenso caudal de sugerencias que, aun en estado abstracto e indefinido, provocan en el espíritu sensaciones deleitables. La poesía conlleva el mensaje, pero un mensaje que trasciende el nivel medio del conocimiento para elevarlo más allá de lo que se sugiere mediante el encanto de la palabra. Por otra parte, ambas, poesía-música, no sólo se parecen sino que siguen el mismo procedimiento natural y técnico en la manifestación discursiva de su respectivo mensaje. Siendo esto así, sólo resta el íntimo abrazo entre ambas, la simbiosis mediante la que se gesta el maravilloso fenómeno de la melodía.

Manuel García Morente indica³ lo siguiente:

La poesía cumple más de lo que promete, pues lo que he de ser sólo un juego un juego de entretenimiento con ideas contiene, sin embargo, tanta materia para el entendimiento, que diríase que había la intención de tratar un asunto de éste. Lo característico de la poesía es que convierte los conceptos en ideas estéticas, lo eleva, les da vida, introduce en ellos, gracias a la libertad de la imaginación, algo que no es mero conocimiento, y así surge el sentimiento estético, fijado en imágenes, así surge lo indecible de las ideas.

Se da, con ello, este sucesivo proceso discursivo: conocimiento→concepto→idea estética→estructura mental→sistematización técnica→hermenéutica lírica que, por fin, logra manifestar el prodigio de representar lo inefable mediante el portento del arte poético. Por ello mismo indica⁴ Kant las siguientes y poderosas razones sobre la poesía:

Entre todas [las artes] mantiene la poesía el primer puesto. Extiende el espíritu, poniendo la imaginación en libertad, y, dentro de los límites de un concepto dado, entre la ilimitada diversidad de posibles formas que con él concuerdan, ofrece la que enlaza la exposición del mismo con una abundancia de pensamientos a la cual ninguna expresión verbal es enteramente adecuada, elevándose así, estéticamente, hasta [las] ideas. Fortalece el espíritu, haciéndole

³ En la *Introducción* a la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant, ob. cit., pág. 70

⁴ Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, ob. cit., págs. 286-287.

sentir su facultad libre, espontánea, independiente de la determinación de la naturaleza, de considerar la naturaleza y juzgarla como fenómeno según aspectos que ella no ofrece por sí misma ni para el sentido ni para el entendimiento en la experiencia, y de usarla así para el fin y, por decirlo así, como esquema de lo suprasensible. Juega con la apariencia que provoca a su gusto, sin por ello engañar, pues declara su ocupación misma mero juego que, sin embargo, puede ser usado conformemente a su fin por el entendimiento y para los asuntos de éste.

Tras el panegírico de Kant sobre la poesía, resta ahora atender al que efectúa Schopenhauer sobre la melodía cuando indica⁵:

La melodía en la voz principal superior, aquella a la que es dado el canto, la que dirige el conjunto, la que progresa libremente a capricho de la fantasía, conservando siempre, desde el principio al fin el encadenamiento constante y significativo de un pensamiento único, reconozco el grado de objetivación más elevado de la voluntad, la vida y la aspiración reflexivas del hombre. Así como el hombre, único ser dotado de razón, mira sin cesar hacia adelante y hacia atrás en el camino de la realidad efectiva y en el de las innumerables posibilidades, recorriendo una existencia acompañada de reflexión, lo cual le da la trabazón de un conjunto, así también en la música la melodía es b único que tiene de un extremo a otro una continuidad llena de sentido y de intención.

PARNASO II

[...] GODÍNEZ es. Y estotro que enamora
las almas con sus versos regalados,
cuando de amor ternezas canta o llora. [...]

Éste que sigue es un poeta santo,
digo famoso: MIGUEL CID se llama,
que al coro de las Musas pone espanto. [...]

es aquel agradable, aquel bienquisto,
aquel agudo, aquel sonoro y grave
sobre cuantos poetas Febo ha visto. [...]

Éste, aunque tiene parte de Zoílo,
es el grande ESPINEL, que en la guitarra
tiene en la prima y en el raro estilo. [...]

es MEDINILLA, el que la vez primera
cantó el *Romance de la tumba oscura*,
entre cipreses puestos en hilera. [...]

Éste es aquel poeta memorando
que mostró de su ingenio la agudeza
en las selvas de Erífile cantando. [...]

⁵ *El mundo como voluntad y representación*, ob. cit., pág. 86.

De nuevo resonaron los clarines;
y así Mercurio, lleno de contento,
sin darle mal agüero los delfines,
remos al agua dio, velas al viento.

Se extractan aquí los siguientes cinco puntos:

- A. de amor ternezas canta o llora.
- B. al coro de las musas pone espanto.
- C. el grande Espinel, que en la guitarra tiene en la prima y en el raro estilo.
- D. cantó el romance de la tumba oscura, entre cipreses puestos en hilera.
- E. De nuevo resonaron los clarines.

Las consideraciones que se establecen sobre estos cinco puntos muestran aspectos bien dispares en cada caso:

A. “de amor ternezas canta o llora”. Poco margen deja el amor para el deleite, especialmente cuanto más auténtico, profundo y sincero es...El mal siempre está acechando contra el bien y, desde luego, el intenso amor que mutuamente puedan sentir entrañablemente los auténticos amantes está en la línea y en el verdadero camino del bien. Por ello mismo suscita, de inmediato y por cualquier conducto, situaciones problemáticas que automáticamente generan dolor...El canto del enamorado, cuando éste mantiene una relativa o esporádica calma, es un deleitable lenitivo para ese dolor hasta que, según el caso, las lágrimas coartan la expresividad cantada y entonces, el amor, en vez de manifestarse en canto, lo hace a través de copiosas lágrimas.

B. “al coro de las musas pone espanto”. Se trata aquí de una desmesurada y hasta desencajada hipérbola. Con ella se pretende indicar que las prodigiosas cualidades artísticas de las musas, protectoras en cada uno de los nueve casos de sus respectivas artes, advierten el manifiesto sentimiento de su inferioridad (y experimentan con ello el inevitable miedo al ridículo) ante la manifiesta superioridad de esta persona.

C. “el grande Espinel, que en la guitarra tiene en la prima y en el raro estilo”.

Se refiere aquí Cervantes a Vicente Espinel (1550-1624). Se trataba de un hombre de elevada cultura. Se le atribuye la sistematización de la “décima” (también llamada “*espinela*”, en honor suyo). Su obra poética y novelesca se extiende también al ámbito

didáctico; además, parece ser que era un músico de relativa aptitud y de manifiestas inquietudes; por ello mismo se le atribuye la inserción técnico-mecánica de la 5ª cuerda a la guitarra barroca. Por esto mismo Cervantes hace alusión directa a la 5ª cuerda, pero no, probablemente, en un sentido técnico, alusivo a aquella adicción sino, posiblemente y desde el ámbito metafórico, a la capacidad inventiva en su respectiva línea poética. En el particular lenguaje musical se denomina como la “cuerda prima” a aquella de mayor frecuencia, esto es a la del sonido más agudo que, por tanto, asume generalmente la primacía sobre la línea melódica mientras que las otras cuerdas, de sonido más grave (salvo especiales ocasiones), se encargan del respectivo acompañamiento, mediante la complementación contrapuntística o armónica.

Muchas veces, durante el desarrollo de esta tesis hemos hecho referencia a la palabra “estilo”. No obstante, en ningún caso había sido aludida por el propio Cervantes como aquí, en este concreto contexto sino que, meramente, aparecía en nuestros análisis, comentarios o glosas, de manera relativamente justificada en cada caso.

En todo caso cabe indicar que el complejo concepto de estilo presenta una considerable gama de ramificaciones y de niveles. Por ello mismo se puede hacer referencia al estilo personal (incluso diferenciando distintos tipos, según la época de la vida del artista; por ello mismo se indican distintos estilos en la obra pictórica de Pablo Picasso, etc.). Otros tipos de estilo atañen a grupos de una misma tendencia estética, de una misma escuela, de una misma época, una misma generación, unas mismas características, una similar cultura (regional, nacional⁶, comarcal, europea, internacional⁷...).

Sobre el estilo muestra Bertrand Russell unas consideraciones de especial importancia, tanto por su enorme claridad cuanto por la lacónica manera en que las muestra. En este caso están referidas al plano del estilo personal, y por ello mismo, se ajustan al concepto de estilo personal que Cervantes advierte sobre Vicente Espinel. En todo caso indica⁸ Bertrand Russell lo siguiente:

Un estilo carece de calidad si no es la expresión íntima y casi involuntaria de la personalidad de un escritor, y aun entonces sólo tiene calidad si la personalidad

⁶ En el Reino Unido se diferencian también el *decorated style* respecto al *perpendicular style*.

⁷ En este nivel cabe considerar, aun dentro de un mismo nivel estilístico del gótico, varias tendencias: primitivo, florido, esplendente, internacional, flamígero (e incluso, dentro del flamígero, el isabelino castellano, manuelino portugués, etc.).

⁸ Bertrand Russell: *Escritos básicos*; ob. cit., págs. 87-88.

del escritor vale la pena de ser expresada. Pero, aunque la imitación directa debe ser siempre rechazada, puede ganar mucho familiarizándose con la buena prosa.

Ciertamente, la expresión cervantina sobre el “raro estilo” y la peculiaridad de la específica personalidad, indicada por Russell como “la expresión íntima y casi involuntaria de la personalidad de un escritor”, parecen ser términos expresivos bastante coincidentes. En todo caso se refirieron a la singularidad que caracteriza la propia idiosincrasia de un autor, esto es, el conjunto de aquellos rasgos particulares y diferenciales por la que, aun siendo dos autores de la misma época, escuela, tendencia y similar calidad, (bien en el ámbito de la literatura: Lope de Vega–Calderón de la Barca; en la pintura, Rubens–Rembrandt; en la música, J.S. Bach–G.F. Händel,...), muestran cada uno su particular singularidad.

D. “cantó el romance de la tumba oscura, entre cipreses puestos en hilera”.

En *Galatea V* ya apareció una clara indicación a los cipreses en aquel ambiente lúgubre en que se manifiesta la piadosa honra a los difuntos. Parece ser que, desde muy antiguo, el ciprés se asocia simbólicamente con la transcendencia y supervivencia del espíritu más allá de la muerte. Su aspecto, de elegante e indefectible proyección rectilínea, color verde intenso y, sobre todo, su gran longevidad y su follaje perenne, lo muestran como el mejor emblema alegórico e imperturbable de la esperanza del espíritu en la continuidad de la vida más allá de la muerte. Aunque a veces, (por defecto de manifiesta incultura o de carencia de esmero), se suelen presentar plantados de manera irregular, lo acostumbrado es verlos dispuestos en ordenadas hileras rectilíneas, a ambos lados de la impávida vereda que conduce al cementerio... Ya allí, los cantos inherentes al recordatorio u homenaje a los difuntos, suelen presentar esa recia severidad, mediante melodías de carácter triste y de *tempos* pesantes y densos, muy lentos y lánguidos...

E. “De nuevo resonaron los clarines”. La acción altisonante de los clarines, similar en esto mismo respecto a las trompetas y cornetas, ya se ha considerado anteriormente.

PARNASO III

Todos los del bajel se entretenían:
unos glosando pies dificultosos,
otros cantaban, otros componían. [...]

Luego se descubrió por la ribera

un tropel de gallardos valencianos,
que a ver venían la sin par galera;

todos con instrumentos en las manos
de estilos y librillos de memoria,
por bizarría y por ingenio ufanos. [...]

De nuevo por el aire claro suena
el son de los clarines, y de nuevo
vuelve a su oficio cada cual sirena. [...]

¿No se oyen sacros himnos en el cielo?
¿La arpa de David allá no suena
causando nuevo accidental consuelo? [...]

Dime: ¿por qué algún tanto no te alejas
de la ignorancia, pobretón, y adviertes
lo que cantan tus rimas en tus quejas? [...]

Al pie sentado de una antigua encina
vi a ALFONSO DE LEDESMA, componiendo
una canción angélica y divina. [...]

un motete imagino que cantaba
con voz süave; yo quedé admirado
de verle allí, porque en Madrid quedaba.

Se seleccionan y extractan aquí las siguientes referencias:

- A. unos glosando pies dificultosos, otros cantaban, otros componían.
- B. se descubrió por la ribera un tropel de gallardos valencianos, [...], todos con instrumentos en las manos de estilos y librillos de memoria, por bizarría y por ingenio ufanos.
- C. No se oyen sacros himnos en el Cielo.
- D. ¿La arpa de David allá no suena?
- E. cantan tus rimas en tus quejas.
- F. vi a Alfonso de Ledesma, componiendo una canción angélica y divina.
- G. Un motete imagino que cantaba.

En este contexto cabe apreciar una manifiesta variedad dentro de su notable cantidad de referencias:

A. “unos glosando pies dificultosos, otros cantaban, otros componían”. Estas expresiones se refieren claramente a tres notables actividades: dos de ellas creativas (de composición poética y musical) y la otra, meramente interpretativa. La expresión de

“glosar pies dificultosos” creemos que se refiere a la dificultad constante para disponer rimas agradables y convenientes sin que por ello se perjudique o desvíe el sentido primordial del argumento. En todo caso, si es así, mejor le hubiera cuadrado aquí la indicación de “plasmando”, “fijando”, “forjando”, etc., más que la de “glosando” puesto que bien sabemos que glosar supone ensanchar, ampliar mediante oportunas disertaciones retóricas un concepto inicial relativamente sucinto. Es muy raro un defecto hermenéutico de este tipo en Cervantes, especialmente por lo excepcional del caso (dado su consuetudinario e intenso esmero). No obstante, ya nos cuidaremos mucho de considerar esto como un mérito por nuestra parte sino, más bien, la constatación de que la rareza de este tipo de cosas en Cervantes no hace sino aumentar la admiración por su ímproba y magna tarea creativa en el orden literario que, desde luego, se laza al magno nivel de lo genial. En todo caso, acopiamos aquí aquella máxima por la que “la excepción confirma la regla”; y la regla consuetudinaria en Cervantes es la excelente calidad en todo momento y en todo sentido, esto es, en el fondo argumental y en la manera de disponerlo desde los admirables recursos técnico-estéticos.

B. “se descubrió por la ribera un tropel de gallardos valencianos, [...], todos con instrumentos en las manos de estilos y librillos de memoria, por bizarría y por ingenio ufanos”.

Con esta referencia notamos especialmente afectada en lo más hondo la vena de nuestra emotiva de nuestra sensibilidad. Ello se debe a nuestra doble condición de valenciano y de músico⁹. Las referencias tan claramente dispuestas por Cervantes no dejan lugar a dudas sobre la entusiasta inclinación que el valenciano siente por la música. Y ello deriva desde tiempos muy remotos. Por lo que se denota en este contexto, parece ser que hubo en la región valenciana un constante esmero en la tradición musical tendente a la formación de amplios grupos con diversidad de instrumentos de viento. Efectivamente, también en esas épocas de entre-siglos XVI-

⁹ Sobre esto mismo tendría yo que objetar dos asuntos:

- Primero, que reconozco a Madrid como ciudad no sólo adoptiva sino como a una doble madre, conjuntamente con la ciudad de Valencia, donde me formé académicamente como músico.
- Por otro lado, manifestando que mi ascendencia deriva desde el modesto ámbito de la banda valenciana (primero como un sencillo componente músico en mi pueblo de Nules y después como director de las bandas municipales de música de Vinaroz (Castellón) y Villena (Alicante). En todo caso, nuestras aspiraciones se legitiman y proyectan actualmente hacia el ámbito superior de la orquesta sinfónica y la composición musical en el nivel creativo e interpretativo de obras del tipo de la sinfonía, del concierto y la música teatral. Todo ello procuramos proyectarlo y encauzarlo desde el trabajo denodado, en constante correlación desde el doble compromiso del Conservatorio y la Universidad.

XVII se advierte, junto a ese notable diletantismo sobre la música, el entusiasmo, bazarria y ufanía, todo ello manifestado en un considerable conjunto de personas, como “un tropel de gallardos valencianos”, como aquí indica Cervantes. Por tanto, estas indicaciones son más que evidentes para que, desde ellas, pueda considerarse la referencia a la banda de música.

SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE LA BANDA MUSICAL

El tipo de agrupación musical de banda es algo muy enraizado en varios países europeos. Especialmente cabe citar el gran arraigo de este tipo de agrupaciones en Francia¹⁰, Alemania, Italia¹¹, Gran Bretaña, Bélgica, Holanda¹² y también en los países escandinavos donde las bandas de música gozan de una extraordinaria tradición junto a un amplio prestigio y un firme apoyo social. Por supuesto, cabe citar también España y, más concretamente, el caso extraordinario de las bandas de música de la región valenciana.

Las bandas de música, (tal cual se las conoce actualmente en su aspecto popular¹³), tienen su inicio histórico en los primeros años del siglo XIX. Su fundación se debe, al menos en lo inherente al caso de la región valenciana, a la directa imitación¹⁴

¹⁰ Quizá esté Francia a la cabeza (al menos en su aspecto numérico) de este tipo de agrupaciones bandísticas puesto que cuenta con más de 5.500.

¹¹ Con más de 1.400 agrupaciones distribuidas entre la península y sus islas.

¹² Al referirse a Holanda es de justicia citar el prestigioso Certamen Mundial de Bandas que anualmente se organiza en la ciudad de Kerkrade. Este certamen cuenta con un acreditado y sólido prestigio internacional. A él han concurrido reiteradamente las más prestigiosas bandas de la Comunidad Valenciana (las de Llíria, Cullera, Buñol, etc.) y han obtenido allí renombrados éxitos avalados por la concesión de primeros premios.

¹³ Cabe conceptualizar fundamentalmente tres tipos de banda de música:

- ◆ Aquel tipo de banda de música específicamente militar que disponen los distintos regimientos y divisiones militares de los diversos ejércitos de tierra, mar y aire. Estas agrupaciones son la genuina y directa herencia de la longeva tradición que se remonta a los propios albores de la historia en las distintas culturas, especialmente en la egipcia, sirio-mesopotámica y grecorromana.
- ◆ El otro tipo de banda es la popular, especie de agrupación que nace al socaire imitativo de las bandas militares, según se está aquí considerando.
- ◆ Precisamente a imagen de estas bandas populares surge otro tipo de bandas, generalmente llamadas “municipales” que es el tipo de agrupación que las ciudades de mayor categoría disponen para los diversos actos festivos y para los conciertos públicos. Se trata de unas agrupaciones con rango profesional a la que los músicos suelen acceder tras disputada oposición, contando previamente con la obtención de un título profesional de profesor superior de música en la especialidad instrumental correspondiente.

¹⁴ De ahí que la indumentaria de las bandas de música presente claramente ese inconfundible aspecto militar, precisamente como una muestra reminiscente del origen de su creación, a imitación de las bandas

de aquellas agrupaciones de música militar que llevaban los ejércitos napoleónicos en sus contiendas bélicas por las diversas zonas de España.

Esta misma costumbre de disponer bandas de música se reproduce también pocos años después en las diversas guerras carlistas.

DIFERENCIACIÓN DEL ORIGEN DE LA BANDA DE MÚSICA RESPECTO AL DE LA RONDALLA U ORQUESTA LAUDÍSTICA

Conviene remarcar e insistir sobre la concreta ascendencia de las bandas a imitación de aquellas otras bandas militares. En ningún caso (según se ha pretendido indicar algunas veces de manera vaga y confusa) tendrían las bandas de música de nuestras ciudades y pueblos otra génesis o ascendencia que aquella militar sobre la que estamos insistiendo.

No procede, por tanto, caer en aquella teoría sobre la confusa ascendencia en la que se mezclarían las antañonas muestras de los grupos de trovadores de la Edad Media como una serie de grupos de *meistersingers* alemanes, o como aquellos pertenecientes a la época de mediados el siglo XIII (que aparecen claramente identificados en aquellas viñetas de las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X el Sabio). En todo caso, estos mismos grupos derivaron posteriormente en los diversos grupos folklóricos conocidos tradicionalmente como rondallas¹⁵ u orquestas laudísticas de pulso-púa.

CONSIDERACIONES SINTÉTICAS REFERENTES A LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA BANDA DE MÚSICA

de aquellos ejércitos que veían desfilar por sus comarcas con motivo de las diversas acciones y campañas bélicas.

¹⁵ Sobre esta cuestión cabe también considerar el sorprendente y coincidente hecho por el que también las rondallas, a ejemplo directo de las bandas de música populares, tienden paulatinamente a adoptar un repertorio cada vez de mayor calidad, surgido desde varias vertientes:

- Por efecto de determinadas transcripciones para este tipo de agrupaciones (que adoptan modernamente los nombres de “orquesta de pulso y púa”, “orquesta de plectro”, “orquesta laudística”, etc., precisamente más a tono con su verdadera función actual).
- Este tipo de transcripciones adapta obras desde el repertorio original de la orquesta de cámara (tanto de cuerda como mixta), de la orquesta sinfónica y hasta de la banda sinfónica.
- Este tipo de repertorio, de notable dificultad, requiere su interpretación con los músicos sentados. Por todo ello, cada vez gana mayor importancia este tipo de interpretación de mayor calidad a la vez que estas agrupaciones van perdiendo su carácter antañón de rondalla. Este antiguo carácter, no obstante, lo recuperan ocasionalmente con motivo de las fiestas populares en las que vuelven a reivindicar su antigua y poética esencia tradicional cuando, durante la noche, efectúan la típica ronda ante cada una de las casas de las damas de la corte de honor de las correspondientes fiestas patronales, con la interpretación de les *albades* o de la entrañable *jota*.

Aun reconociendo la proliferación de las bandas de música desde principios del siglo XIX, conviene considerar, no obstante, que, aunque de manera muy difusa, el embrión antecedente del tipo de agrupación instrumental tendría parte de su ascendencia sobre tiempos muy antiguos. Sobre el propio marco de nuestro país, existen ciertamente varios antecedentes históricos que se remontan incluso a la arcaica época de la España ibérica. Para el caso, ya hemos considerado la figura de guerrero-músico de Osuna, dispuesta anteriormente.

En la Edad Media era muy común el uso de instrumentos musicales que, aun usándose también polivalentemente para la caza, servían asimismo para los toques militares y, desde ahí, para fanfarrias de todo tipo, bien de regocijo festivo o bien, de manera muy opuesta, desde un sentido lúgubre. Sobre todo ello aparecen muy constantes referencias, en orden a esta polivalencia de funciones instrumentales, en las *Obras Completas* de Miguel de Cervantes, según estamos considerando de manera reiterada durante el desarrollo de esta tesis.

Así como los vestigios arquitectónicos nos muestran parte del esplendor de la cultura grecorromana, en la música no fue posible esa conservación, dada la fragilidad del soporte gráfico sobre el que se establecía la escritura musical (pergamino, vitola, papiro, etc.). Asimismo, toda aquella enorme variedad de instrumentos musicales de la antigüedad clásica, salvo rarísimas excepciones, tampoco se conservó. Por ello se acudió a determinadas especulaciones desde la observación de los frescos y bajorrelieves de la antigüedad clásica para readoptar aquellas formas instrumentales que durante la Edad Media presentaban un tosco aspecto.

Sobre el año 1500 se muestra ya una considerable evolución en la técnica organológica, según puede apreciarse en los diversos grabados y bajorrelieves de estas épocas. En algunas de estas escenas se reproduce un taller de lutería de la corte imperial de Maximiliano; en ella se aprecia un notable perfeccionamiento técnico en la construcción de los instrumentos musicales:



Figura 8.2. Taller de lutería musical de la corte imperial de Maximiliano.

Efectivamente, diversos grabados de esta misma época muestran ya una considerable evolución en la técnica organológica, según puede apreciarse en el siguiente¹⁶ grabado efectuado sobre el 1503:

¹⁶ Imagen tomada de la ob. cit. de A. Della Corte y G. Pannain: *Historia de la Música*, pág. 312.



Figura 8.3. Diversos instrumento musicales y, entre ellos, un órgano.

En el libro¹⁷ de José María Soler García: *El polifonista villenense Ambrosio Cotes*, aparece insertada una bellísima imagen de un grupo de músicos que tañen diversos instrumentos de viento-metal:

¹⁷ Aparece en el libro de José María Soler García: *El polifonista villenense Ambrosio Cotes*; Valencia, Instituto de Estudios Alicantinos, Editorial Piles, S.A., 1979, pág. 101.



Figura 8.4. Grupo de ministriles de la época de Felipe II.

Se trata de una muestra de ministriles instrumentales dispuestos en organizada formación; en este caso se presenta sobre una talla en madera en la que se aprecia un conjunto de ministriles de la época de imperial española, esto es, del reinado de Carlos V y de Felipe II. Bien puede considerarse el enorme parecido de los músicos de esta escena anterior con otras de las mismas épocas, para el caso, respecto de los músicos de la siguiente imagen:



Figura 8.5. Conjunto de músicos franceses del siglo XVI.

Efectivamente, este tipo de escenas se apreciaba en diversos grabados, entre ellos cabe destacar el correspondiente a este grupo de músicos franceses¹⁸ del siglo XVI, en él se apreciaba que tanto los instrumentos como la indumentaria son prácticamente idénticos a los españoles de esa misma época.

La siguiente imagen muestra un conjunto de músicos con instrumentos de viento-metal. En todo caso, lo que varía es el carácter de la música puesto que en este caso su destino es el de interpretar una marcha¹⁹ procesional religiosa. Precisamente es ésta una de las importantes funciones de la banda de música (junto a los conciertos y los pasacalles festivos) en unos países europeos que mantuvieron una abierta confesionalidad cristiana durante largos períodos históricos.

¹⁸ Imagen de músicos del siglo XVI, tomada del magnífico libro de M. Paul Taffanel: *L'Art de Diriger* (*extrait de l'Encyclopedie de la Musique*); Paris, Librairie Delagrave, 1930, pág. 243.

¹⁹ Se advierte claramente que tras el grupo de músicos aparecen los portadores de un anda con una imagen religiosa. Los portadores de la imagen desfilan descalzos, como muestra de reverente penitencia.



Figura 8.6. Conjunto de músicos franceses del siglo XVII.

Entre diversas imágenes (dispuestas sobre dibujos, grabados, bajorrelieves, etc.) de bandas de música²⁰ francesas del siglo XVII puede observarse el constante progreso en estos aspectos. En este dibujo de época aparece ya un substancial perfeccionamiento de los instrumentos musicales tanto como su notable variedad organológica.

En las diversas imágenes de grupos de músicos de las siguientes épocas (siglos XVII y XVIII) puede considerarse ya el directo e inmediato antecedente de aquellas bandas militares francesas que acompañaban a los ejércitos napoleónicos y sobre las que aquellas gentes de los pueblos españoles de principios del siglo XIX, especialmente en la región valenciana, efectuaron su directa reproducción.

LAS BANDAS DE MÚSICA EN LA COMUNIDAD VALENCIANA

²⁰ M. Paul Taffanel: *L'Art de Diriger*, ob. cit., pág. 245.

Al referirse a las bandas de música surge inmediatamente la obligada referencia a este tipo de agrupación en la Comunidad Valenciana puesto que en esta región alcanzan estas agrupaciones un admirable nivel y representan una paradigmática y ejemplar muestra desde el más laudable sentido de la palabra.

Este tipo de agrupaciones de la Comunidad Valenciana causan generalmente la admiración de quien asiste a sus magníficas interpretaciones sinfónicas puesto que se preparan minuciosamente durante cantidad de densos ensayos efectuados con rigurosa minuciosidad y dilatada antelación.

El punto culminante de la actuación de este tipo de grandes bandas valencianas suele darse durante el Certamen Internacional de Bandas de Música que convoca anualmente el Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad de Valencia (con motivo de las fiestas estivales, enmarcadas en la tradicional *Fira de Sant Jaume*) y que concentra, en distintas categorías, a un gran número de bandas de música de la región valenciana, a las que actualmente se suma también la entusiasta participación de bandas de todos los continentes.

La afición por las bandas fue notable desde su propia fundación. A este hecho contribuyeron especialmente varios aspectos de distinto orden pero con el común denominador de que todos ellos incidieron de manera positiva para lograr el fortalecimiento de este tipo de institución cultural y artística. El notable dinamismo de este tipo de agrupaciones puede sintetizarse, de algún modo, mediante estos seis puntos:

- 1) La admiración que los paisanos sentían por las formaciones musicales militares, marcadamente recias pero, al propio tiempo, dotadas del gran atractivo de su brillante sonoridad.
- 2) La posibilidad de deambular libremente por todas las calles del pueblo, contagiando así de fiesta todos los rincones de la localidad.
- 3) La gran versatilidad de la banda, apta para solemnizar las procesiones del *Corpus Christi*, de las procesiones de Semana Santa, de los santos patronos, etc., a la vez que la posibilidad de adaptarse a alegres pasacalles, cabalgatas y desfiles así como también, en un sentido muy diferente, de adecuarse a los sepelios y honras fúnebres mediante las correspondientes marchas²¹.

²¹ A este efecto conviene considerar que tanto para las marchas de procesión como en las marchas fúnebres se adopta un paso lento (generalmente sobre la equivalencia metronómica de negra= 54 aproximadamente). De ahí precisamente el nombre de pasodoble (esto es, paso-doble, a doble velocidad)

- 4) El favorable factor²² climatológico de las tierras valencianas también contribuyó notablemente a la popularidad de la banda. Las esplendorosas épocas primaverales y estivales, que en Valencia se muestran con magnificente luminosidad, bajo un radiante sol, ofrecen también el marco propicio para ese jubiloso desfile de la banda por las calles del pueblo.
- 5) A su vez, desde la propia banda es posible la extracción y formación grupos menores que en ciertos casos contribuyen a acciones muy distintas: a reforzar el acompañamiento instrumental de determinados coros en las funciones religiosas y, en un sentido distinto, a amenizar verbenas, actos lúdicos de diverso tipo, etc.
- 6) Por último, desde la directa imitación de la orquesta sinfónica, la banda asume también el superior compromiso de efectuar conciertos mediante la interpretación de obras de notables dificultad (muchas de ellas obtenidas directamente desde las correspondientes transcripciones de la propias partituras orquestales).

Es de justicia citar las beneméritas agrupaciones de Llíria (*“Primitiva”* y Unión Musical), de Cullera (*“Santa Cecilia”* y Ateneo Musical), de Buñol (la *Artística* y la *Armónica*) especialmente. No obstante, cabe indicar que existen también numerosas bandas de un excelente nivel artístico en otras diversas localidades de la región valenciana (que cuenta con más de 300 agrupaciones federadas) entre las que cabe mencionar las de Torrent, Alzira, Sueca, Benaguacil, Quart de Poblet, *Primitiva* de Xàtiva, Vila-Nova de Castelló, Vall d’Uixó, etc.

Parece ser que una de las más antiguas de estas formaciones musicales es la Banda²³ Primitiva de Llíria. Su fundación se enmarca en el año 1819. Por tanto, el

con el que se denominan las marchas típicas de desfile airoso, justamente porque el tiempo es el doble de rápido.

²² No han faltado diversas consideraciones al respecto (entre ellas la nuestra propia) sobre la incidencia del factor climatológico que, en este caso ofrece (atendiendo siempre al puro nivel hipotético o especulativo) dos contrastantes vertientes:

- ✓ Por una parte esa constante presencia de la banda en las calles del pueblo ha venido a representar un favorable estímulo para la captación y afluencia masiva de educandos a la academia musical.
- ✓ Por otro lado, en un sentido opuesto, la carencia en la banda de instrumentos de cuerda-arco ha supuesto un notable inconveniente para el estudio de estos maravillosos instrumentos que constituyen la base de la orquesta sinfónica. Por ello mismo la región valenciana tiene un altísimo nivel técnico-artístico en las especialidades de viento-madera, viento-metal y percusión mientras que, al menos en el aspecto cuantitativo, las especialidades de cuerda-arco no logran una equitativa paridad.

²³ Cuyo nombre completo es el de Ateneo Musical y de Enseñanza *“Banda Primitiva”* de Llíria.

nombre de esta emblemática y prestigiosísima banda no sólo cabría conceptuarlo como “Primitiva” de Lliria sino también como “primigenia” y decana de entre todas las bandas de música de la región valenciana.

Posteriormente surgió, también en la emblemática localidad valenciana de Lliria, de manera similar a la propia Banda Primitiva, la formación rival de la Banda Sinfónica “Unión Musical” que ha acrisolado también su laureado historial con una enorme cantidad de los más prestigiosos galardones, tanto nacionales como internacionales.

Cabe remarcar el hecho singular por el que el mayor nivel técnico-artístico se da precisamente en estos pueblos en que existen dos grandes bandas en una misma localidad, debido al positivo resultado que genera la directa y estrecha rivalidad. En épocas pasadas esa rivalidad producía a veces ciertas acaloradas disputas y tensas rencillas. Actualmente el mayor nivel cultural muestra como positivo efecto el que esa rivalidad únicamente revierte y se encauza hacia su aspecto más adecuado, cual es el de la constante superación en cada una de estas agrupaciones, tanto por el prurito del propio progreso como por el legítimo objetivo para intentar no perder nivel de calidad respecto a la agrupación “rival” de la misma localidad. Eso es, verdaderamente, sana y loable competencia.

Este admirable caso de la existencia de dos agrupaciones bandísticas en una misma localidad se da también en varias poblaciones, sobre todo, en Cullera²⁴ en que ambas bandas compiten reiteradamente con las dos prestigiosas de Lliria y las dos de Buñol; también en la Vall d’Uixó, con varias bandas en la actualidad.

En la histórica ciudad de Cullera existe la banda del Ateneo Musical. Es la más antigua de la localidad puesto que fue creada en 1896. En cambio, la banda rival,

²⁴ Cullera es un asombroso caso en el que, dentro de una escasísima distancia, pueden observarse las enormes torres con pisos de modernos apartamentos en su maravillosa playa, todo ello como directo contraste con los antiquísimos y tortuosos trazados urbanísticos musulmanes (todavía hoy perfectamente apreciables en una gran cantidad de pueblos y ciudades, arracimados y apiñados junto al vetusto castillo) de la *Vila-Vella de Nules, Artana, Eslida, Sagunto, Xàtiva, Cullera, Lliria, Aspe, Villena*, etc., así como también en los centros históricos de Borriana y Onda, etc. El serpenteante trazado de aquellas callejuelas morunas contrasta con el simétrico y cuadrangular de aquellas ciudades y pueblos creados en el siglo XIII con la disposición de “nueva planta” tras la Reconquista, como la de Nules (en realidad, Villa Nueva de Nules), Castellón, Vila-real, Moncófar, etc.

Cabe remarcar que sólo tras la segunda etapa de la Reconquista (segunda expansión por la que el rey Jaime I rebasó los límites fronterizos establecidos, tras el primer envite, sobre los mismos márgenes del Júcar, en la propia Cullera,) logró este poderoso rey expandir sus amplios dominios hacia el sur. Mientras tanto, al amparo de la frontera natural del río Júcar, los árabes solicitaron (en la capitulación de Valencia el 9 de octubre de 1238) la condición de ceder el territorio sólo hasta el margen norte de este río. De esta manera, a un lado se instalaron los repobladores venidos desde tierras catalanas y aragonesas mientras que en el margen sur permaneció varios años más la población hispano-árabe.

denominada Sociedad Musical Instructiva “*Santa Cecilia*” fue creada posteriormente, en el año 1907.

Dado el amplio número de músicos que se integran en estas emblemáticas bandas (150 ó más...) se adopta la formación en hemicíclo. Este tipo de formación en hemicíclo es verdaderamente útil y práctico puesto que propicia una correcta visualización de los gestos del director por parte de todos los músicos que integran la agrupación de la banda.

El tipo de formación de gran banda sinfónica es el que adoptan las grandes bandas de la Comunidad Valenciana. Está también actualmente muy en uso en muchos países y comarcas de Europa: Francia, Holanda y Reino Unido especialmente. Pero es en la región española de Valencia donde quizá existen las agrupaciones más esplendorosas de este tipo, muy capaces de interpretar las más exigentes y difíciles partituras sinfónicas (tras la adecuada transcripción o adaptación para la peculiar organología de este tipo de agrupación musical). Con ello se cumple admirablemente esa interacción de la gran música asumida por las bandas como nexo entre la gran música y el ámbito popular. Pero, en todo caso, la acción es absoluta y directamente reversible ya que, precisamente desde este “ámbito popular” de la banda del pueblo valenciano surgen acreditados solistas (particularmente en las diversas especialidades de viento-madera, viento-metal y percusión) que se integran, tras su adecuada formación académica, en las primeras orquestas nacionales y también extranjeras.

LA BANDA SINFÓNICA

Los instrumentos de tan diversa naturaleza que constituyen la banda muestran todos ellos la facultad de poder permitir realizar la función interpretativa mientras se desfila por la calle; éste es, probablemente, uno de los más importantes factores, del ámbito “socio-cultural”, al que la banda debe su extraordinaria popularidad anteriormente referida. Éste es, quizá de manera fundamental, el aspecto por el que el pueblo reconoce la música (“su Música”) como su cultura propia. Por el contrario, la imposibilidad de la orquesta sinfónica para desfilar por la calle la priva de aquella popular aceptación y la reduce, obviamente (por efecto de la ignorancia sobre estos

aspectos estéticos), al ámbito restrictivo de unas minorías cuando, en realidad, jamás fue ese el propósito de los grandes compositores²⁵.

Cabe ver en este aspecto, (el de desfilas por la calle) de aparente insignificancia pero ciertamente de gran trascendencia, una importante baza que opera decisivamente a favor de la existencia de la banda. La diferencia es tan sencilla como el que la música, por medio de la banda, sale a la calle al encuentro del paisano o sencillamente pasa por delante de su casa; por el contrario, la orquesta requiere ese desplazamiento de la persona al auditorio.

C. “No se oyen sacros himnos en el Cielo”. Es ésta, como la siguiente, una expresión ampulosa y descomedida en varios aspectos:

- 1) Porque presupone que se es consciente de lo que, de manera, magnificante, ocurre en los asuntos que se rubrican con música en el Cielo.
- 2) Lo de “sacros himnos” es una absoluta obviedad porque... ¿qué otra cosa que música sacra puede y debe sonar en el Cielo...?
- 3) Lo de que “no se oyen” incide mayormente en el área de lo paradójico porque, ahondando más en la cuestión, cabe indicar que lo probable es que en el ámbito de la eternidad se interpreten pero que no sea el oído humano (al menos durante su existencia terrenal) capaz de detectar el inmenso embeleso que puedan producir aquellas celestes sonoridades.

D. “¿La arpa de David allá no suena?”. Es ésta una expresión que, desde la desmesurada pretensión de conectar lo humano con lo celeste, se muestra de manera hiperbólica; en todo caso cabe aceptarla como recurso dietario de un nivel fantástico. Se trata de una expresión grandilocuente, a modo de un recurso retórico que raya en las desmesura, aunque notablemente atemperado por la atractiva y poética manera en que se muestra.

²⁵ Precisamente a tal efecto conviene considerar aquellas expresiones de Arthur Honegger, en su magnífica obra *Yo soy compositor*; (traducc. de Floro M. Ugarte, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952) cuando, en la pág. 99, indica lo siguiente:

Mi gusto y mi deseo ha sido siempre escribir una música perceptible para la gran masa de oyentes y suficientemente exenta de banalidades para interesar también a los melómanos [...]

Desde que Strawinsky ha dado la espalda a su “primera manera”, y ha muerto Falla, son pocos los compositores que reúnen ese doble privilegio: ser ellos mismos y dirigirse [al propio tiempo] a los otros.

E. “cantan tus rimas en tus quejas”. La expresión lírica de la poesía y la música o, mucho mejor, de ambas fundidas simbióticamente, es el mejor lenitivo o, al menos el más adecuado recurso para, desde el arte, establecer un diálogo consolador con aquel dolor que ocasiona ineludiblemente el amor. Joan Margarit indica a este respecto las siguientes consideraciones:

Cualquier consuelo por parte de la poesía proviene de nuestra obligación de convivir con la vida y con la muerte.

Estas consideraciones, expresadas precisamente desde su manifiesta profundidad, prácticamente convergen con aquella tremenda expresión²⁶ de Nietzsche, que reiteramos en función de su descomunal magnitud, en tanto que alzan hacia la extrema sublimidad la correlación ética-estética:

¡Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!

La íntima correlación de amor—dolor—belleza²⁷ no puede ser expresada con mayor acierto ni con menor laconismo. Efectivamente, la interacción (prácticamente la fusión) de ética-estética difícilmente puede ser manifestada con tanta claridad ni en tan lacónica expresión.

F. “vi a Alfonso de Ledesma, componiendo una canción angélica y divina”.

Cervantes encomia, de manera indirecta pero intensa, la categoría literaria de Alfonso de Ledesma (1562-1623). Los celestes epítetos con que a él se refieren derivan, al parecer, del aprecio que Cervantes tendría sobre el carácter espiritual de sus obras, especialmente de los *Conceptos espirituales* (año 1600) tanto como de los *Juegos de Nochebuena* (año 1611).

G. “Un motete imagino que cantaba”. Anteriormente, en la *Jornada tercera* de la comedia *Los baños de Argel*, ya nos hemos referido al motete (y su variante profana, el madrigal que es de absoluta y similar disposición formal-estructural).

²⁶ *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 191.

²⁷ La insuficiente formación cultural se denota muy a menudo incluso en personas comprometidas con la creatividad. A través de ella van “descubriendo”, como si fuera algo novedoso, diversos conceptos que están ampliamente razonados y, además, manifestados con tan lacónica como suficiente claridad como, por ejemplo, en este caso citado de Nietzsche. Sobre todo esto cabe citar el caso de cierta mujer (Paloma Pedrero, que se define a sí misma como “escritora y dramaturga”). Esta mujer indica (en el periódico de *La Razón* del jueves, 30 de octubre de 2008, pág. 88) las siguientes consideraciones: “Trato de transformar el dolor en arte”.

PARNASO IV

Yo he dado en *Don Quijote* pasatiempo
al pecho melancólico y mohíno
en cualquier sazón, en todo tiempo. [...]

También, al par de Filis mi Silena
resonó por las selvas, que escucharon
más de una y otra alegre cantilena. [...]

En esto pareció que cobró el día
un nuevo resplandor, y el aire oyóse
herir una dulcísima armonía. [...]

Hay otra falsa, ansiosa, torpe y vieja,
amiga de sonaja y morteruelo,
que ni tabanco ni taberna deja; [...]

Verás como le prestan las florestas
sus sombras, y sus cantos los pastores,
el mal sus lutos y el placer sus fiestas, [...]

y más que, siendo buenos, multiplica
la fama su valor, y al dueño canta
con voz de gloria y de alabanza rica. [...]

en su ilustre teatro victorioso
le nombra el cisne, encanto no funesto,
siempre el primero como a más famoso. [...]

Oyóse, en esto, el son de una corneta,
y un atrapa, “¡trapa, aparta, afuera, afuera,
que viene un gallardísimo poeta”!.

Mas no se espere que yo aquí la escriba
sino en la parte quinta, en quien espero²⁸
cantar con voz tan entonada y viva
que piensen que soy cisne y que me muero.

Cabe aquí seleccionar las siguientes cinco referencias:

- A. el aire oyese herir una dulcísima armonía.
- B. Hay otra falsa, ansiosa, torpe y vieja; amiga de sonaja y morteruelos, que ni tabanco ni taberna deja.
- C. Canta con voz de gloria y de alabanzas rica.
- D. Oyóse en esto el son de una corneta.

²⁸ Probablemente tendría más sentido este verso de la siguiente manera:
“sino en la parte quinta, en la que espero”.

E. cantar con voz tan entonada y viva que piensen que soy cisne y que me muero.

Aparecen en estas cuatro expresiones aspectos muy diferenciados y contrastantes entre sí:

A. “el aire oyese herir una dulcísima armonía”. Dentro de la aparente contradicción, contiene la expresión de esta frase un deleitable sentido que, ciertamente, conviene glosar. Efectivamente, la contradicción se establece por cuanto que una “dulcísima armonía” pueda “herir el aire”. ¿Cómo puede explicarse esto? Obviamente, sólo desde la necesaria ampliación explicativa al indicar que el silencio que se aprecia en el aire, esto es, en el ambiente espacial, es siempre tremendamente grato en sí mismo; más aún, verdaderamente es esto así si se considera que desde este silencio absoluto es más fácil detectar todo aquel conjunto de sonidos que fluyen espontáneamente de la naturaleza: rumor del viento, suave murmullo de vibratorio de las ramas de los árboles, sonoridad deleitable de las fuentes, trinar de los pajarillos... Por todo ello sólo es procedente que aquello que altera el delicioso e impávido silencio venga a añadir y a mostrar, en definitiva, aspectos atractivos y deleitables. La expresión “el aire oyese herir” es pues, ciertamente, de mayor calado psicológico del que puede parecer en un consideración apriorística. Significa que la impávida serenidad del silencio, que permite la contemplación y la introspección anímica, difícilmente se puede aceptar si su alteración no aporta un asunto, en compensación, de un añadido y deleitable interés, de verdadero relieve en el orden cultural. Con ello se establece una directa sintonía con aquella sabia máxima oriental por la que se indica, de manera coercitiva: “Habla sólo cuando lo que tengas que decir sea más bello que el [propio] silencio”. Obviamente, quien dice hablar, dice también cantar, tocar algún instrumento, etc.

B. “Hay otra falsa, ansiosa, torpe y vieja; amiga de sonaja y morteruelos, que ni tabanco ni taberna deja”.

El tipo de vulgar y mediocre ambiente que aquí se indica coincide y se corresponden con el tipo de complemento musical, con su correspondiente acompañamiento instrumental y ya, desde éste, cabe presuponer el tipo de música que se acomete...

C. “Canta con voz de gloria y de alabanzas rica”. Se establece aquí una directa correlación entre el contenido y el continente, es decir, entre la magnífica voz del que canta y el contenido poético en su dimensión literaria (toda vez que, supuestamente, el equilibrio de la correspondiente composición musical).

D. “Oyóse en esto el son de una corneta”. Cantidad de veces aparece en la obra cervantina la alusión inherente a las cornetas, trompetas y clarines respecto al uso prosaico en que (fuera del concurso de la interpretación musical propiamente dicha) acometen, de manera versátil, estos instrumentos de tan manifiestas aptitudes altisonantes: diverso usos en el ámbito militar, en las fiesta nacional de los torso, etc.

E. “cantar con voz tan entonada y viva que piensen que soy cisne y que me muero”.

Ya nos hemos referido anteriormente a la asombrosa peculiaridad del canto del cisne. La vehemente intensidad de su canto, tan excepcional y esporádico, cuando raramente se produce es mediante una patética y penetrante sonoridad, como de un intenso lamento; por ello mismo se relaciona con el anuncio de la inminente muerte o de algún asunto de fatal resultado.

En todo caso cabe indicar que en el miembro desinencial del segundo verso mejor hubiera sido disponer esta solución: “en la que espero” que no, desde luego, como consta, esto es, “en quien espero”, ya que con la opción que proponemos parecería referirse a algo impersonal, abstracto y neutro, en cualquier modo, más adecuado para este caso.

PARNASO V

Y sé yo bien que la fatal cuadrilla,
antes que allí, holgara de hallarse
en el Compás famoso de Sevilla;

Confesamos no saber, con relativa aproximación, la verdadera intencionalidad que Cervantes confiere a esta expresión. No es probable que se refiera al vocablo concreto que con este mismo nombre, “Compás famoso de Sevilla”, se denominase algún tipo de entidad u organización. Probablemente se ha usado esta expresión desde una dimensión puramente metafórica. En todo caso, la alusión al compás hace

referencia a un aspecto muy significativo dentro de los contenidos de la partitura: tanto a un componente básico como es el tipo de compás (ternario, binario, cuaternario o cualquiera de sus derivados o sus múltiplos) y a las barras divisorias que dentro del compás se establecen para enmarcar y delimitar los valores en cada uno de ellos.

Conviene considerar que existe la equívoca idea de confundir ritmo con compás²⁹. Esto es la consecuencia derivada de una superficial comprensión de aquel proceso que tuvo su germen en los primigenios intentos de escritura semimensural³⁰, idea ésta a la que no se cede sino hasta el primer tercio del siglo XVII (precisamente en una época casi coincidente con la de Cervantes) en que aparecen los primeros intentos por establecer las correspondientes líneas divisorias, especialmente debido a estas dos cuestiones:

- ❖ La progresiva complejidad que va adquiriendo la escritura polifónico-contrapuntística.
- ❖ La adición de secciones instrumentales que refuerzan el coro y que, dadas sus peculiares posibilidades, pueden conferir al contrapunto imitativo diseños melódicos más ágiles que necesitan, de alguna manera, un mayor control escriturístico.

Hay que considerar que, por todo ello, (más determinados aspectos de otros complejos elementos, como es el de la persistencia de un mismo tipo de compás para toda la obra o movimiento de ella)), la barra divisoria fue imprimiendo una progresiva tiranía. Ésta se muestra especialmente condicionante sobre todo desde fines del siglo XVII y se prolonga hasta los propios inicios del siglo XX. Hasta el punto era esto así que ya no sólo desde los criterios interpretativos sino que, incluso desde los parámetros de la propia creatividad compositiva, en muchos casos parecía era “la música para el

²⁹ En todo caso, lo esencial es el ritmo. El compás es sólo una consecuencia técnica, meramente gráfica, esto es, la delimitación (compás a compás), mediante transversales líneas verticales, de cada una de esas unidades rítmicas.

Con el ritmo, aparte de la configuración básica de sus valores y su interrelación, se sobreentiende también en muchos casos (aunque con inadecuada expresión) el grado de velocidad o *tempo*. Desde la época polifónica existía una referencia básica sobre el grado de movimiento de la interpretación que se establecía sobre la equivalencia de la semibreve, sobre las 70 pulsaciones con que late por término medio un corazón humano. Además de esto entraba en consideración todo un conjunto de valoraciones en función del *tiempo, modo y prolación* de las texturas contrapuntísticas.

³⁰ Una esplendente muestra de ella (aparte de *Las Cantigas* de Alfonso X y del *Códice de las Huelgas*, perteneciente al monasterio del mismo nombre en Burgos) se puede admirar en el *Codex Calixtinus*, transcrito Higinio Anglés y especialmente en el *Congaudeant Catholici*, del *Magister Albertus parisiensis* en el libro de José López Calo: *La Música en la Catedral de Santiago*, Vol. V, la Edad Media, editado por la Excm. Diputación Provincial de A Coruña, 1994, págs. 334-338.

compás”, en vez de ser “el compás para la música”. Todo ello tuvo una gran persistencia hasta que autores como Béla Bartók e Igor Strawinsky, Manuel de Falla, etc., devuelven a la música occidental su libertad rítmica primigenia.

Debussy ya había advertido el pernicioso efecto que sobre la música ejercían esas líneas divisorias. En cierto modo pretende lograr en su música la abstracción rítmica (especialmente manifestada en *El mar*) sobre el propio ritmo interno de la frase y, por supuesto, sobre cualquier acomodación de ésta sobre el compás. Por ello mismo, el compás sólo actúa (especialmente en su poema sinfónico *El mar*) meramente como sostén escriturístico de los valores gráficos, sin que las barras divisorias supongan en absoluto cualquier tipo de interferencia rítmica.

PARNASO VI

Lleno de admiración, colmo de espanto,
puse en ella los ojos, y vi en ella
lo que en mis versos desmayado canto. [...]

Pero vengamos de quien es al punto
ésta, que lo deseo. “Haráse luego”,
me respondió la voz en bajo punto. [...]

los dulces pequeñuelos ruiseñores,
con cantos no aprendidos, le decían,
enamorados della, mil amores;

los jilgueros el canto repetían,
y las diestras calandrias entonaban
la música que todos componían. [...]

y encima de un peñasco puesto enfrente
del escuadrón, con voz sonora y grave,
esta oración les hizo de repente: [...]

El son de más de una templada caja,
y el de pífaros triste, y la trompeta,
que la cólera sube y flema abaja.

Se seleccionan aquí estos cuatro puntos:

- A. me respondió la voz en bajo punto.
- B. Ruiseñores con cantos no aprendidos le decían.
- C. Los jilgueros el canto repetían y las diestras calandrias entonaban la música que todos componían.

D. El son de una más templada caja, y el de pífano triste, y la trompeta que la cólera sube y flema abaja.

En estos cuatro puntos se elide, casi por completo, la dimensión expresiva y, en cambio, se incide en las características esenciales sobre las correspondientes aptitudes interpretativas:

A. “me respondió la voz en bajo punto”. No queda absolutamente claro si se refiere aquí Cervantes a la tenue intensidad o, en otro sentido, a un tipo de voz grave, que es así de manera natural. En todo caso, tampoco se puede precisar si esta expresión alude, de manera indeterminada, a aquel tipo de práctica de la transposición que se efectuaba, de manera consuetudinaria, en la acción práctica del canto en la polifonía (y que, desde luego, se debe efectuar en la actualidad, tanto en la mayor parte de las obras de canto llano como en varias de las obras polifónicas) para acomodar la partitura a una tesitura más cómoda para el coro. Desde luego, gran parte de las obras monódicas del canto llano, tal cual aparecen escritas, únicamente son cómodas para las voces agudas de los tenores. Los barítonos y, especialmente los bajos, sufren lo indecible si la composición no se rebaja, mediante el correspondiente transporte, uno o más tonos, según cada caso.

B. “Ruiñeñores con cantos no aprendidos le decían”. Decir cantando y cantar diciendo es la constante alternancia mediante la que se brindan magníficas posibilidades expresivas para la poesía desde el plano lírico. Ahí precisamente, con ese constante trueque expresivo se manifiesta una vez más, el concepto de la proximidad sintónica entre literatura-música, en que la música puede “decir” y, al propio tiempo, la poesía puede “cantar”. Ya en otro sentido, de manera más propia e inherente a esta indicación concreta, en *Galatea VI* aparece una expresión similar cuando se indica “con su no aprendida y maravillosa armonía”. Con ello se refiere a la espontaneidad con que se muestran sus bellos cantos. Sobre esto cabe recordar parte de aquellas expresiones de Ortega y Gasset (anteriormente³¹ consideradas) por cuanto éste indica³² lo siguiente:

³¹ En *Galatea VI*.

³² José Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, ob. cit., pág. 53.

Las pobres bestias se encuentran cada mañana con que han olvidado casi todo lo que han vivido el día anterior, y su intelecto tiene que trabajar [de nuevo] sobre [el exiguo elenco de] un mínimo material de experiencias.

C. “Los jilgueros el canto repetían y las diestras calandrias entonaban la música que todos componían”.

Se hace aquí alusión indirecta al canto como recurso natural que Dios concede incluso a los pajarillos... En todo caso, la expresión de “la música que todos componían” es bien obvio que no se refiere a una acción creativa, razonada y consensuada, de composición artística. Se refiere, desde luego, al conjunto o suma de todos los trinos de los diversos tipos de pajarillos dotados con la preciosa facultad del canto.

D. “El son de una más templada caja, y el de pífano triste, y la trompeta que la cólera sube y flema abaja”.

Se advierten aquí tres tipos de diferenciadas características en cada uno de los tres tipos de instrumento que se menciona:

- 1) “Templada caja” puede referirse a una caja con la membrana bien tensada, con los correspondientes timbres metálicos³³ y, en otro sentido, puede también referirse a la realización de una acción interpretativa sobre ella de manera comedida, ordenada y adecuada al tipo de música que se ejecuta en conjunción con otros instrumentos.
- 2) La “tristeza del pífano” no alude, obviamente a las características técnicas de este tipo de instrumento de viento ni, menos aún, al tipo de configuración mecánica. Obviamente se refiere aquí al carácter de música que en ese momento se interpreta.
- 3) La expresión “cólera” cabe entenderla, más bien, como directo sinónimo de furor, energía, excitación o vehemencia. En cambio, la de “flema” es más problemático atender a la intencionalidad hermenéutica que sobre ella se pretende manifestar en este caso. Probablemente se refiera a una especie de meliflua languidez, decaimiento o relajación excesiva. En todo caso, aunque la raíz es similar a la que deriva en la palabra “flemático”, difiere en su matiz

³³ Se trata de un conjunto de bordones, especie de pequeñas cuerdas metálicas, a modo de varios acerados hilos (generalmente de forma ondulada) que se disponen de manera diametral en la parte inferior y producen una interesante vibración que añade interés al redoble o diversos toques de la caja. Para las marchas fúnebres o aquellas que se interpretan en Semana Santa se prescinde de estos timbres y la caja muestra unos sonidos asordados y secos.

respecto a la desviación semántica por la que, con el tiempo, esta palabra ha venido a significar que una persona es tranquila, imperturbable, indiferente o impávida.

PARNASO VII

Tú, belígera musa, tú, que tienes
la voz de bronce y de metal la lengua,
cuando a cantar del fiero Marte vienes; [...]

Dame una voz al caso acomodada,
una sutil y bien cortada pluma,
no de afición ni de pasión llevada, [...]

Las cajas a lo bélico templadas
al milite más tardo vuelven presto,
de voces de metal acompañadas. [...]

El ronco son de más de una bocina,
instrumento de caza y de la guerra,
de Febo a los oídos se avecina. [...]

seis seguidillas le encajó en la boca,
con que le hizo vomitar el alma,
que salió libre de su estrecha roca. [...]

su alférez, que era un andaluz mozuelo,
trovador repentista, que subía
con la soberbia más allá del cielo. [...]

y una sacra canción, donde acrisola
su ingenio, gala, estilo y bizarría
BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA. [...]

La voz prolija de sus rancos cantos
el mal suceso con rigor la vuelve
en interrotos y funestos llantos. [...]

La voz de la victoria se refresca;
“¡victoria!” suena aquí y allí, victoria
adquirida por nuestra soldadesca,
que canta alegre la alcanzada gloria.

Seleccionamos aquí los tres siguientes fragmentos:

- A. Tú belígera musa; tú, que tienes la voz de bronce y de metal la lengua cuando a cantar del fiero Marte vienes.
- B. un andaluz mozuelo, trovador repentista.

C. La voz prolija de sus rancos cantos [...] la vuelve en interrotos y funestos llantos.

En estos tres fragmentos se muestra aspectos y consideraciones de dispar naturaleza:

A. “Tú belígera musa; tú, que tienes la voz de bronce y de metal la lengua cuando a cantar del fiero Marte vienes”.

Entre las nueve musas, al menos desde los atributos inspiradores que en ellas suponían, no se halla explícitamente la que insta e impele al conflicto bélico. En todo caso, entre Melpómene (inspiradora de la obra trágica), Erato (elegía) y Calíope (poesía épica), sería ésta última la más próxima a representar lo que aquí pretende expresar Cervantes. La expresión “voz de bronce y de metal la lengua” es un recurso expresivo retórico-poético, a medias entre la metáfora y la alegoría. Se refiere, casi directamente en su figuración, a aquel tipo de instrumentos de viento-metal (trompetas, cornetas, clarines, trompas...) que, además de estar contruidos directa y exclusivamente de metal, producen un sonido estridente y penetrante y, desde luego son enteramente aptos para significar musicalmente los diversos tipos de lances bélicos, guerreros, agresivos.

B. “un andaluz mozuelo, trovador repentista”. En las *Novelas ejemplares*, tanto en *La ilustre fregona* (en la canción “*Salga la hermosa Argüello*”) como también en *La tía fingida* (en la canción “*Salid, esperanza mía*”), se establecen sucesivas referencias a la singular cualidad de la llamada improvisación o repentización. Estos dos términos, con diversas variantes tanto en la poesía de los troveros como en la propia música (que manera inminente se pliega enseguida a la trova antecedente), tendría su directo correlato en la retórica con aquel tipo de disertación que se establece al desarrollar los conceptos de una escueta sucinta pregunta formulada con coherencia; o, en el ámbito musical, el hecho de desarrollar un amplio discurso tras la propuesta de un lacónico motivo o tema.

La admirable característica de la improvisación o repentización presenta, entre otros aspectos, la de una directa oposición a un discurso, poema literario o composición musical metódicamente organizado, con amplia planificación y meticulosa previsión y, por tanto, sujeto a las sucesivas supervisiones y correcciones antes de ser manifestado públicamente. En el ambiente musical renacentista italiano, la improvisación se

denominaba como obra *in mente*, contando sólo con el escueto tema sobre el que se generaría inmediatamente un amplio discurso, sin preparación previa alguna; en todo caso el discurso musical podía estar ya medianamente desarrollado, pero sólo en la mente y sin haber recurrido en absoluto a la escritura. Por el contrario, la obra meticulosamente supervisada antes de su manifestación pública, se denominaba *a penna* (con pluma), esto es, escrita detenidamente sobre la partitura.

Es muy significativa, además, la indicación inicial de “andaluz mozuelo”. Esto mismo, es decir, la extrema juventud de este personaje y, al propio tiempo, su reconocida aptitud como “trovador repentista”, nos indica claramente que posee ese don innato, esto es, que se manifiesta en la persona y se ostenta sin necesidad de iniciación ni aprendizaje. En todo caso, sí que puede ser susceptible de mejora desde el consejo de otras personas que poseen esas mismas aptitudes o meramente, desde la misma experiencia que sobre la propia actividad va confiriendo el paso del tiempo sobre las personas.

C. “La voz prolija de sus rancos cantos [...] la vuelve en interrotos y funestos llantos”.

La expresión de “rancos cantos” ya anticipa, casi de manera directa, el complemento que sigue inmediatamente sobre la otra expresión de “funestos llantos”. Efectivamente, aquella persona que, sufriendo con notable intensidad por una causa de enorme dramatismo, con ello todavía se anima y atreve aún a cantar, es lógico que su voz se manifieste ronca, entrecortada y con áspera sonoridad y, desde luego, de escaso calado para el estricto interés artístico. En el otro sentido cabe indicar que, cuando un cantante intenta expresar aquellos mismos sentimientos de intenso dolor, pero sobre los que no es el sujeto sufriente protagonista sino meramente un acreditado intérprete, también puede ocurrir que, en sentido inverso, desde la intensa mentalización y plena incorporación de aquel drama, acabe por integrarlo como algo particular y verosímil y, desde esta situación, estar también abocado al llanto... Pero sobre ello ya se ha disertado ampliamente con anterioridad (tanto en *QUIJOTE II*, xLiv como en *GALATEA I*).

PARNASO VIII

[...] pero, viendo cumplido su deseo,
al son de la guitarra mercuriesca

hizo de la Gallarda una gran paseo. [...]

muestran ufanas su destreza y brío,
tejiendo una entrincada y nueva danza
al dulce son de un instrumento mío. [...]

Dijera más sino que un gran ruido
de pífaros, clarines y tambores
me azoró el alma y alegró el oído;

volví la vista al son, vi los mayores
aparatos de fiesta que vio Roma
en sus felices tiempos y mejores.

Extractamos aquí los cuatro siguientes puntos:

- A. hizo de la gallarda un gran paseo.
- B. una intrincada y nueva danza al dulce son de un instrumento mío.
- C. un gran ruido de pífaros, clarines y tambores me azoró el alma y alegró el oído.
- D. los mayores aparatos de fiesta que vio Roma.

Como generalmente ocurre, también aquí aparecen conceptos muy dispares, todos ellos relacionados de manera más o menos directa con la música:

- A. “hizo de la gallarda un gran paseo”.

Sobre la referencia a la *Gallarda* ya se ha considerado esto anteriormente en *El rufián viudo*.

- B. “una intrincada y nueva danza al dulce son de un instrumento mío”.

En la novela sobre *El celoso extremeño* ya hemos tratado sobre esto al referirnos a “aquellas complicadas danzas renacentistas de la *Suite*”. Allí indicábamos que sobre el conjunto de aquellas refinadas y aristocráticas maneras de danza acostumbradas en las cortes de la nobleza existe una extrema ignorancia, especialmente en la actualidad. Ciertamente, en aquel tipo de refinada cultura renacentista la danza era de gran importancia en aquellas épocas. Aquellas danzas, plenas de distinción, de enorme complejidad en su amplio conjunto, demandaban la necesidad y el compromiso de un paciente aprendizaje.

- C. “un gran ruido de pífaros, clarines y tambores me azoró el alma y alegró el oído”.

Claramente intuye aquí Cervantes los directos efectos que causan las sonoridades instrumentales en el cerebro y el vertiginoso tránsito que se produce en él desde la sucesión de percepción→sensación→sensibilización; por ello mismo diferencia nítidamente (o, al menos, intuye³⁴ claramente) la función encefálica de la parte derecha (la más primaria según la teoría de la evolución, aquella que se encarga de la percepción, sensación e incluso de la emotividad) de la parte izquierda (más evolucionada, que nos distingue sobre la clase de los animales superiores y que se encarga de la función intelectual, conceptual, analítica, crítica, etc.). En este caso que describe Cervantes, el “alma”, desde la parte izquierda encefálica, es azorada, aturdida y alterada por aquellos ruidos. En cambio la parte derecha, aunque notablemente impactada, queda gratamente estremecida, y alegremente dinamizada por aquel conjunto de sonoridad musical aun dentro de su carácter alborozado.

D. “los mayores aparatos de fiesta que vio Roma”. Ya aconteció en Asiria, (después de que ésta heredara el imperio babilónico), lo que sucedería también en Roma después del acrisolado y equilibrado esplendor de Grecia. Efectivamente, en Roma, siguiéndose con ello aquella misma e improcedente actitud de Alejandría, comenzó a manifestarse un desaforado culto a la apariencia exterior y a la fatua superficialidad. Las liras se construyeron tan grandes que parecían literas; interesaba mucho más la intensidad del sonido que su calidad; las orquestas y los coros estaban extraordinariamente nutridos, hasta tal punto que Séneca se lamentaba despectivamente de que en el escenario de los teatros se sentaban más cantantes e intérpretes que espectadores en las gradas...

El diletantismo comenzó a adquirir desde entonces un decadente aspecto en Roma: en las familias patricias o de acomodado nivel las hijas aprendían música sólo con la finalidad de ejecutarla para el lucimiento³⁵ personal, aunque generalmente de manera

³⁴ Cabe pensar que sólo desde la difusa y abstracta intuición se podría atisbar en aquella época cervantina la diferenciada función entre la parte lobular derecha de cerebro (percepción, sensación, sensibilización emotividad...) y la parte izquierda (razón, análisis, criterio, juicio, determinación...). Incluso en la actualidad, en que ya se aprecia el resultado de intensas investigaciones (neurológicas, psiquiátricas y psicológicas) sobre el complejo funcionamiento del cerebro, no es fácil deslindar la actividad del hemisferio encefálico derecho respecto de la del izquierdo.

³⁵ Efectivamente, todo se repite en la historia, unas cosas para bien y otras, en cambio, para mal. Precisamente el que la hija de la familia acomodada tocara el piano como complemento cultural estaba muy bien considerado en la sociedad occidental decimonónica; en cambio era inadmisibile y de muy mala nota el que una joven bien “situada” se dedicase profesionalmente a la música desde una enamorada vocación.

muy deficiente; los esclavos músicos llenaban el ambiente del día y la noche con el sonido estridente de sus instrumentos mientras que en los festines, las bacanales y los cánticos estentóreos llegaban al límite de lo soportable. Únicamente merecía un relativo interés la música de algunos conjuntos extranjeros, generalmente asirios, pero aun en éstos el antiguo virtuosismo academicista heleno se había trocado ahora en una abusiva serie de alardes caprichosos e injustificados artificios, muy lejos de la proporción y del buen gusto de la regla helénica y deleznablemente asociados a la sensualidad y al indigno servilismo.

Ante éste carácter que llegó a adquirir la música³⁶ romana, tan arbitrario en la desorientada teoría como en la degenerada práctica, es bastante comprensible el consiguiente recato y la constante prevención que el incipiente culto cristiano observó hacia ella desde los propios tiempos apostólicos de los apóstoles Pedro y Pablo³⁷.

ADJUNTA AL PARNASO

MIGUEL.- Porque ni los autores me buscan, ni yo les voy a buscar a ellos.

PANCRACIO.- No deben saber que vuesa merced las tiene.

MIGUEL.- Sí saben; pero, como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea despacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares.

Junto al hecho de referir un amplio elenco de literatos de su tiempo y, con admiración y respeto, dedicarles palabras laudatorias del mejor nivel panegírico, Cervantes se refiere también varias veces a sí mismo (citando incluso varias obras suyas). En el epílogo, a modo de entrevista que le efectúa Pancracio, se plantea, con durísimas pero muy sinceras expresiones, una cuestión que, por lo visto, es siempre de latente actualidad en todo tiempo y lugar.

Aunque no aparecen en estas expresiones referencias explícitas sobre la música, la mera alusión a la cuestión de la impresión y publicación de las obras afecta también

³⁶ En realidad, más que el canto, lo que fue radicalmente proscrito en el culto eclesiástico fue el uso de los instrumentos. Los Padres de la Iglesia, por lo visto, asociaban el concepto de todos aquellos instrumentos musicales (y especialmente su desaforado uso) a las orgiásticas fiestas de la Roma decadente.

³⁷ Para sus cultos y sus ceremonias, celebradas dentro de las recónditas catacumbas de Roma, adoptaron unos cánticos idénticos en su sobriedad y en su sencillez a los que se practicaban en las sinagogas de Palestina. Éstos fueron, muy probablemente, el germen del *canto llano* que iba a regir preponderantemente, (en sus diversas variantes del gregoriano, galicano, ambrosiano y visigótico), más de un milenio en las iglesias cristianas.

colateralmente, junto a la literatura, también³⁸ a la música. En todo caso, la profunda y enorme intensidad de estos conceptos, (aunque sólo sea para efectuar sobre ellos un somero pero severo análisis), reclama su correspondiente esquematización. Ésta la extractamos y efectuamos de la siguiente manera:

- A. ni los autores me buscan, ni yo les voy a buscar a ellos.
- B. No deben saber que vuestra merced las tiene.
- C. tienen sus poetas paniaguados.
- D. no buscan pan de trastrigo.
- E. yo pienso darlas a la estampa.
- F. que se vea despacio lo que pasa aprisa, y se disimula.
- G. no se entiende cuando la representan.
- H. las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares.

Intentamos ser metódicos en todo momento y, por ende, procuramos aplicar a este tipo de método el rigor la ordenada sistematización, la necesaria coherencia y la pertinente concisión. No obstante, dada la intensa dimensión de tan profundos y densos conceptos como los que aquí aparecen, en todo caso resulta ineludible efectuar unas intensas consideraciones sobre ellos:

A. “ni los autores me buscan, ni yo les voy a buscar a ellos”. En todo caso ésta es verdaderamente una expresión bastante eufémica para reflejar la cruda realidad. En realidad el asunto va más allá y muestra mucha mayor tensión de la que pudiera parecer desde una consideración apriorística... Hasta el punto es así que por el carácter idealista del artista y, en un sentido de radicalmente distinto, la cicatería de algunos editores (y, en su caso, empresarios teatrales) no ya sólo no se buscan ni se atraen, sino que, muy al contrario, se repelen y distancian mutuamente lo más posible ambos posicionamientos. Cuanto más crece el compromiso de la creatividad sustentada sobre sólidos valores,

³⁸ Constantemente estamos aludiendo a la enorme correspondencia y afinidad existente entre la literatura y la música hasta el punto que tantas son sus analogías, semejanzas y similitudes que llegan a fundirse en simbiosis en el canto, forma suprema de comunicación lingüística. Y es que, en realidad, parten del mismo fenómeno abstracto de la imperiosa necesidad comunicativa (siquiera sea con uno mismo, con la propia conciencia...); tras ello se independizan pero, no obstante, constantemente se reclaman y, efectivamente van más allá del abrazo fraternal para fundirse simbióticamente en la maravillosa intersección común de la canción. La música es también, desde luego, un tipo de comunicación, como un lenguaje magnificado cuyo verdadero sentido se genera desde la creatividad y que apunta a alcanzar proyección mediante la difusión. Pero esa difusión supone el establecimiento de un ámbito social que se apoya en una estricta coherencia para que sea posible la intelección dentro de un mismo código.

tanto más se aparta de los intereses cicateros de quienes priman el interés de lo material sobre la legítima prioridad de lo espiritual. Y como lo material y chabacano es lo que con mayor comodidad acepta la masa, cada vez se alejan más las posiciones entre la orientación magnánima de la selecta creatividad artística respecto de la ramplonería mayoritaria.

B. “No deben saber que vuestra merced las tiene”. En realidad, siempre que la creatividad se encauce desde la magnánima directriz formada por la sólida base, (perennemente clásica), del trípode constituido por sabiduría—verdad—belleza, el tenso conflicto está automáticamente servido. Y esto es así porque la exigencia que esto supone choca frontalmente contra el hedonismo, la comodidad, la complacencia y superficialidad materialista que siempre acechan al ser humano, en lucha eterna contra las siete virtudes. Ello mismo se refleja también en el tipo de lectura: fisgona, entrometida, contestataria y hasta esotérica que, por ello mismo, demanda un público (por desgracia mayoritario...) de decrepitos e inconsistentes valores culturales y morales y, por ello mismo, de fácil maleabilidad por parte de los políticos.

El auténtico artista, guiado por la nobleza de los sólidos valores ético-estéticos, generalmente plantea un tipo de obra plena de exigencias (en directa correspondencia con aquel aludido trípode de sabiduría—verdad—belleza) y eso siempre resulta incómodo para una sociedad que, de manera consuetudinaria, tiende (parece ser que de manera constante, general e inevitable en toda época) a la comodidad, hedonismo y superficialidad. Sí que se sabe, sí..., o, al menos, se intuye quienes son los que plantean en su obra la elevación hacia la contemplación y puesta en práctica de los sublimes valores que impelen hacia lo transcendental y, en alas de la legítima emoción, impelen en la ilusionada proyección hacia la espiritualidad, la sublimidad y la infinitud...Pero éstos autores suelen ser muy molestos para la ramplonería de la masa y, quizá más todavía, para la ofuscada tendencia a la rentabilidad de determinados editores y empresarios. Y es que la auténtica vocación creativa y el decidido interés comercial no pueden establecer una armónica sintonía con la creatividad de magnánima dimensión.

En la obra cervantina parece existir una constante correlación por la que cada estamento, cada nivel, se convierte a su vez en un medio al servicio de otra finalidad subsiguiente y superior. De esta manera todas sus cualidades convergen para dotar de magistralidad su obra que, plasmándose en deleitable creación literaria, aspira desde ello a contribuir a la formación educativa de la sociedad impeliéndola, desde la estética,

hacia los altos valores morales. Pero ese tipo de exigencia, que impele al compromiso y al esfuerzo siempre es ingrato para la superficialidad y el hedonismo de la masa amorfa.

La lectura de la obra de estos autores que crean y producen desde el ámbito de la magnanimidad apela directamente a la conciencia y exige también, automática y correspondientemente: determinación en el valiente compromiso, denodado esfuerzo y tendencia hacia la elevación espiritual, todo ello para intentar adherirse a los grandes valores que allí se preconizan. Desde el exquisito interés y el intenso atractivo (ya que amenidad y exigencia no son necesariamente contradictorios, sino muchas veces concomitantes y hasta complementarios) que estas obras contienen, se exige, de manera casi imperceptible pero cada vez más inflexible y progresiva, la obligación de asumir las esencias de la más esplendente línea de la filosofía, aquella que heredamos de la grandiosa Grecia clásica por la que se alza hasta la sublimidad la maravillosa simbiosis de ética-estética. La obra cervantina bebe siempre, de manera decidida y directa, de aquella lozana fuente del clasicismo; por ello mismo, dada su enorme grandeza y sólida firmeza, la obra literaria de Cervantes no puede ser aprehendida fácilmente por el vulgo (salvo aquellas pintorescas escenas de alguna de sus famosas obras que, por ende, se tergiversan de muchas veces de la manera más desvergonzada). El intelectual de notable altura, si su conciencia se sustenta sobre la sólida base ético-estética, siente sobre ella aquella enorme sacudida espiritual que lo obliga a replantearse y recomponer los más básicos criterios del orden moral y reconsiderar el sentido auténtico de la belleza según la más estricta línea aristotélica. Por eso, en constante línea positivista de Cervantes, apenas aparecen esporádicas referencias a los anti-valores (materialismo, hedonismo, superficialidad...). No obstante, cuando aparece ocasionalmente esas referencias respecto a los anti-valores, se muestra valientemente su rechazo hacia ellos, con elegancia, pero sin ningún tipo de eufemismos, reticencias ni suaves paliativos.

C. “tienen sus poetas paniaguados”. Parece existir una constante tensión entre las altísimas exigencias de los nobles autores y la viciada (cuando no, desvirtuada y hasta degenerada) inercia del vulgo que constantemente exige que aquellos altos valores se rebajen en sus exigencias (incluso también las del ámbito cultural e intelectual) y que se adapten, previa desnaturalización y deprimente degradación, a su ramplón nivel. Y eso lo entienden muy bien (y, desde luego, lo aprovechan mezquinamente para medrar de manera miserable y lastimosa) los autores “paniaguados” a los que aquí se refiere tan claramente Cervantes.

Existe como un combalache entre la constante tendencia de la chusma a la comodidad, la relajación y la ramplonería (y, desde ellas, a la carencia de estímulo hacia todo lo noble que, precisamente por ello mismo, exige esfuerzo) y la fina sutileza con que captan todo eso los mediocres metidos a artistas. La carencia de estímulo y de exigencia de la chusma les viene como anillo al dedo a los mediocres “paniaguados” porque éstos logran la “máxima rentabilidad con el mínimo esfuerzo”. Por ello mismo se da esa mutua correspondencia:

- ♦ Los “paniaguados” pasan por artistas cualificados.
- ♦ La chusma, con el hipócrita apoyo a esos “paniaguados” (tal para cual...) siente como que ha cumplido con la exigencia del “expediente” cultural.

Pero, en todo caso, el problema sigue inhiesto para ellos (chusma y “paniaguados” mancomunados) con la indómita existencia de esas voces críticas que, aunque plenas de valores ético-estético, son enormemente molestas para aquellos...

D. “no buscan pan de trastrigo”. La obra, literaria o musical, de este tipo de autores se encauza hacia elevadas y nobles pretensiones: morales, culturales, didácticas, psicológicas y filosóficas, pero todo ello sin alharacas ni artificiosos alardes, desde la máxima naturalidad y la con más directa sencillez y claridad. Pero, precisamente por todo ello escapan generalmente a la estima de las grandes masas e incluso del lector o melómano de mediano nivel. Por ello mismo, aun siendo este tipo de obra de tan gran altura, está sentenciada a ser valorada únicamente por aquel sucinto y exiguo elenco de selectos espíritus, tan bien descritos por Schopenhauer porque, efectivamente, cuanto más se eleva la calidad, tanto más se aparta y restringe la obra de la comprensión del vulgo³⁹. Se prefiere lo que atrae cantidad de público a lo que ofrece sazónada calidad. Se ha pasado de ofrecer lo mejor a imponer lo más solicitado. Y por esta vía, lo más solicitado se supedita a la condición de la relación del gusto de la masa en combalache con los intereses crematísticos del editor. El libro se convierte en famoso, en *‘best seller’*, desde la cuidadosa elección de unos miembros del jurado “convenientemente escogidos” por el editor.

³⁹ Por ello mismo indica Schopenhauer (en su ob. cit., *El mundo como voluntad y representación*, III-IV, pág. 13) lo siguiente:

El verdadero público de los verdaderos filósofos es tan limitado, que se necesitan siglos para que encuentren unos pocos discípulos que los comprendan.

Por otro lado se procura ante todo el contenido de la masa. Si la masa no da la talla y no llega a alcanzar el listón, la solución es tirar del listón hacia abajo todo lo que haga falta⁴⁰. Pero a esta acción sigue otra aún más deleznable y execrable (con el agravante componente de la añadida hipocresía farisaica) consistente en proclamar que si tal tipo de literatura es la más leída, por algo será... (dando con ello a entender que ese “algo” se ajusta directamente al sinónimo de calidad).

E. “yo pienso darlas a la stampa”. Aquel abismo de separación es cada vez más grande entre lo que impele, desde el noble y magnánimo arte, a los sólidos valores ético-estéticos y lo que apunta mera y descaradamente a la rentabilidad. En todo caso, siempre hay editores que sienten, vocacional y honradamente, que debe prevalecer noblemente la auténtica calidad sobre la prosaica y ramplona rentabilidad. Pero esto es muy esporádico y exiguo y, desde luego, tal altanera “osadía” recibe de inmediato la “sanción sociológica” de la desangelada marginación, cuando no el frontal desprecio (ya que se suele despreciar lo que no se entiende, aquello para lo que no se tiene suficiente nivel para alzarse a su propia altura). El caso es que la actividad creativa que se realiza con amor siempre siente la irrenunciable vocación de manifestarse, de darse a conocer.

El amor es darse, entregarse; por ello mismo, la obra artística realizada con ardiente amor tiende a manifestarse, a darse a conocer. Precisamente, el autor comprometido en proyectar una obra repleta de sólidos valores, más que dar la obra a conocer, pretende darse él mismo, con todo lo más deleitable de su espíritu, por medio de lo que más ama: su amorosa creatividad en la que ha depositado sus mejores anhelos, sus más encendidas ilusiones. La obra recibe, y en sus contenidos se plasma, la propia autenticidad del autor en tanto que en sus contenidos se generaran y encarnan los episodios de la vida auténtica, cuando no, la propia vida depositada enteramente, latiendo sobre la propia obra. La obra se muestra entonces como un corazón amoroso, palpitando dinámicamente entre las temblorosas manos del artista y el soporte material en que aquélla se plasma y en el que, misteriosamente, sigue latiendo aun con el paso del tiempo...

Ante este estado de cosas hay quien opta por pensar: “Yo, obviamente, no puedo cambiar el mundo. Pero, desde luego, el mundo hedonista tampoco me desviará de mis

⁴⁰ Precisamente para cubrir la mayor finalidad, que es la de lograr unas extensas tiradas y, a ser posible, unas constantes reediciones. Por ello, el que opta a esos famosos concursos de “literatura” está más pendiente de que su libro impacte sobre el nivel medio de la sociedad mucho más que de conferirle una profunda calidad o disponerlo hacia una orientación didáctica, ética y estética.

altas y entusiásticas metas. ¿Qué hacer entonces? ¿Cómo conciliar mi anhelo y mi deber de intentar dar a conocer mi obra?”. La solución, que cada vez requiere mayor acopio de denuedo, bizarría y hasta de heroicidad, se halla medianamente en la actualidad en decidir presentar un ejemplar de la obra en la SGAE⁴¹, otro en el Registro de la Propiedad Intelectual y, por lo que resta, no desesperarse en que tarde a producirse la difusión o estreno de la obra. Lo más importante, en definitiva, es cumplir con la conciencia, la satisfacción del deber cumplido y, desde luego, con estas estoicas medidas hay quien lo da por sobradamente concluido, con independencia de que la chusma no lo valore. No importa que la obra se propague y difunda después del óbito del autor; lo que importan es salvaguardar las inflexibles exigencias de la conciencia.

F. “que se vea despacio lo que pasa aprisa, y se disimula”. La tergiversación de la función comunicativa de la literatura y de la música se muestra tanto más contraria a esa relación social cuanto más se aparta de la coherencia y, en consecuencia, tanto más se adentra en los particularismos y en los oscuros vericuetos reduccionistas.

La mentira también existe en el arte y, por supuesto, en la literatura y en la música. Especialmente se agrava el efecto de la mentira cuando para reforzarla se busca la alianza de la banal retórica e incluso se recurre a modificar no sólo la esencia de su sentido sino los significados más evidentes. Esto mismo puede considerarse tras el somero análisis efectuado sobre alguna que otra “ópera” española de relativa actualidad.

G. “no se entiende cuando la representan”. Por el nefasto efecto de conceder mayor valor a lo que mayor cantidad de público arrastra, en consecuencia, el valor formativo de la literatura se ha desvirtuado notablemente puesto que, en vez de predominar la literatura clásica (aquella que siempre posee una radiante y lozana⁴² juventud), lo que priva ahora es el *best-seller* (que envejece⁴³ vertiginosamente, sólo en cuestión de meses). En todo caso se impone la dictadura tiránica y dictatorial de la cantidad sobre el mérito lógico de la calidad. En vez de ser la literatura la que impela hacia la exigencia, el esfuerzo y el compromiso en el progreso integral de la persona,

⁴¹ Nos referimos, obviamente, a la Sociedad General de Autores de España (SGAE).

⁴² Constantemente nos estamos refiriendo a los grandes filósofos de la antigüedad (Confucio, Pitágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles..., precisamente porque su filosofía parece aquilatarse aún con el paso del tiempo, adquiriendo así un precioso y añadido valor desde su eterna vigencia.

⁴³ Tan pronto deja de apoyarse en aquellas campañas publicitarias a las que se dedica un enorme porcentaje crematístico, casi parejo en algunos casos al de su propia edición.

ocurre todo lo contrario: es la masa la que, con deleznable soberbia y despreciable comodidad, descaradamente tira hacia abajo, la que demanda un ramplón nivel, de modo que sea la obra la que se abaje hasta su ridícula bajura.

Entendida así la literatura no es de extrañar el cúmulo de perniciosas consecuencias, tanto de fondo (desde la nula intencionalidad didáctica y formativa) como de forma (con uso infamante y bárbaro de las adjetivaciones, desproporción en las metáforas y las analogías más un sinfín de otras calamidades lingüísticas...). Pero sobre todo, lo más dañado (y dañado para la sociedad) es el sentido que se confiere a este tipo de literatura a la que también se acude insensatamente para la elaboración de determinados libretos de ciertas óperas de la actualidad.

Julián Marías indica⁴⁴ que:

La falta de responsabilidad, de respeto a la palabra, es de capital importancia y contribuye en inmensa proporción a que el mundo sea peligroso, inquietante, acaso inhabitable. [...] Nada es más necesario que un saneamiento de la convivencia, y ésta se funde en lo que se dice, en la palabra pública, que es en nuestros días el envoltorio de nuestras vidas. Vivimos en un ámbito dominado por la expresión, por la palabra difundida de mil modos con la cual hay que contar la integridad de cada día y todos los días; el origen de casi todos los aciertos y de los males es el grado de reconocimiento y manifestación de lo que las cosas son, y más aún de las personas. El curso de la mentira es el peligro más grave del siglo que está empezando. Y digo esto porque su comienzo ha coincidido con un desbordamiento deliberado y bien organizado de la mentira. Hay que enfrentarle una afirmación enérgica de la verdad; no basta con darla por supuesta, con confiar en su evidencia, en su carácter constructivo y su posibilidad de edificación.

H. “las comedias tienen sus sazones y tiempos, como los cantares”.

Sobre este respecto cabe reconsiderar lo que el propio Cervantes indicaba⁴⁵ en *PERSILES*, III, xiv. En todo caso siempre es tiempo, siempre es oportuna coyuntura y densa sazón para potenciar lo que posee sólidos valores manifestados con valiente compromiso desde la obra de arte. Aquello que posee esos sólidos valores está siempre de sazón, nunca pierde vigencia, lozanía, vigor ni actualidad; nunca pasa de moda. Por ello mismo pueden cambiar las tendencias que atañen a lo contingente, accesorio y

⁴⁴ En su artículo *La palabra pública*, insertado en el *ABC* del 13-6-2002, pág. 3.

⁴⁵ Aunque sea de manera excepcional, reinsertamos aquí lo que indicaba allí Cervantes:

La Historia, la Poesía y la Pintura, simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la Historia; la Pintura, hierbas y retamas en sus cuadros, y la Poesía tal vez se realiza cantando cosas humildes.

secundario. Pero lo substancial es inmutable y válido para cualquier época; no se puede romper (desde el frágil alegato de la bandera de la moda) con el legado histórico que nos transmite sus mejores esencias. Ahí estriba la terrible confusión: al no tener las ideas claras, bajo el pretexto de la moda cambiante se pretende arremeter contra lo permanente y substancial. De manera hipócrita y vil se pretende que sea cambiante (y, por ello mismo, prescindible) lo que es básico, esencial y substancial para instalar en su lugar la efímera y decrépita moda que, ¡claro está!, suele sucumbir siempre a lo que siempre está al acecho: la superficialidad, la complacencia, hedonismo, artificiosidad; todo ello sometido a la vulgaridad y la veleidosa e inconsistente moda que halaga a la masa mediante lo fácil, lo que no compromete y lo que no implica esfuerzo. Si para colmo es eso, precisamente, lo que supone rentabilidad para determinadas editoras, ¿Por qué no romper con la molesta y exigente tradición, también con el compromiso de la herencia, cuando tan gratificantes y pingües beneficios económicos supone toda esa cobarde dejación? ¿Pero, verdaderamente, es que acaso se puede romper irresponsablemente con la sólida herencia lingüística y la acrisolada literatura, gratuitamente, cuando está suficientemente demostrado que han evolucionado, desde el más remoto pasado, junto al propio conocimiento humano...? ¿Es que no se tiene en cuenta que hasta los propios esquemas mentales son típicamente lingüísticos y éstos, al propio tiempo, reclaman la expresión musical en el cenit⁴⁶ de la expresividad como una auténtica necesidad de comunicación emotiva...?

Aquella misma pérdida de valores que se acusa en la literatura se muestra también en la música en cuanto a su relación de *mimesis* de la naturaleza⁴⁷ y de expresión estética de la espiritualidad interior⁴⁸. Y esto mismo se aprecia también,

⁴⁶ Ciertos genios de la literatura universal, y entre ellos Cervantes especialmente, recurren a la ambientación musical (dentro de su narrativa y también en su obra poemática) para poder expresar así mejor aquellos sublimes momentos de especial encanto o de esplendorosa majestuosidad pero también, en ciertos casos, de acerbo dolor...

⁴⁷ En un punto extremo, se inserta la concepción de Pitágoras por la que el mundo se regía por los propios principios de la acústica musical. En su caso la música, (más allá de ser *mimesis* de la naturaleza), se manifestaba desde una consideración a la inversa, por la que el cosmos era una *mimesis* de la propia música. Las extraordinarias relaciones numéricas que Pitágoras descubrió, (precisamente la observación del sencillo recurso: sobre la detección las vibraciones de una cuerda sonora puesta en tensión), lo indujeron a pensar que la verdad última de la estructura del propio universo cósmico residía, a su vez, en estas mismas relaciones de proporción. Verdaderamente creyó que se había hallado en todo aquello la clave que abría la puerta de las inexploradas regiones del universo en su compleja constitución y su sutil armonía.

⁴⁸ Esta es la posición de Sócrates respecto a la música puesto que su criterio era el de que “la filosofía era la música suprema”. Con ello pretendía Sócrates significar la constante lógica y la coherencia a la que la propia música estaba obligada para poder ser tal música. Por ello mismo (en *El nacimiento de la tragedia*, ob. cit., pág. 224) indica Nietzsche lo siguiente:

lamentablemente y de manera análoga, en las artes plásticas, cinematográficas y en otras diversas manifestaciones (incluso en la arquitectura, en que parece primar la pirueta circense sobre sus característicos y específicos⁴⁹ valores tradicionales). Por todo ello, el literato Vincenzo Consolo expresa⁵⁰ que:

La literatura ha dejado de ser percibida como algo capaz de influir en el mundo. Se han roto las correspondencias tradicionales entre el lenguaje y el mundo. De ahí el fracaso de la literatura y la fractura de la sociedad de masas con todo lo que no sea entretenimiento⁵¹. [...] Mientras que la historia⁵² se dedica a los grandes acontecimientos, sólo la literatura puede dar cuenta fiel de la realidad, encuadrando a los personajes en su contexto. Sólo la literatura puede restituir una verdad total sin ser totalitaria. La historiografía se detiene sólo en hechos públicos, mientras que la literatura es una historia privada que se detiene en las ideas –tan contradictorias– o en los sentimientos –tan resbaladizos–. [...] Todos hemos perdido la patria⁵³, el lugar de la memoria⁵⁴. Una de las

En Sócrates se materializó uno de los aspectos de lo helénico, aquella claridad apolínea, sin mezcla de nada extraño: él aparece cual un rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la ciencia, que asimismo debía nacer en Grecia.

Con esto se refería Sócrates a la absoluta independencia de la ciencia con respecto a cualquier tipo de condicionamiento del orden esotérico, lo mismo que la filosofía se iba deslindando también de cualquier condicionamiento respecto a los conceptos míticos precedentes.

⁴⁹ Efectivamente, hasta la propia arquitectura aparece en la actualidad ridículamente afectada por el afán de espectacularidad, abocando a ésta hasta la esperpéntica pirueta y la banal contorsión, muy contrarios a aquellas coherentes aspiraciones por la que substancialmente se aspiraba al sentido práctico y a su complemento de bella y decorosa elegancia.

⁵⁰ En la entrevista concedida a Javier Rodríguez par el *ABC Cultural* del 3-3-2202, págs. 14-15.

⁵¹ O sea, “entretenimiento” como renuncia y negación a pensar, ya que:

- El hecho de pensar supone un esfuerzo constante ya que la actividad mental es, desde luego, mucho exigente (y, por ello mismo, más meritoria) que la actividad física y, en todo caso, el mérito de ello no estriba en el efecto de su relativo y superior valor, sino simple y escuetamente como mero esfuerzo. En todo caso, quien esto suscribe tuvo una intensa y dura experiencia también en al actividad física y, desde ello mismo, puede manifestar abiertamente el mayor mérito en el esfuerzo mental (independientemente del alcance de su calidad intelectual).
- En un segundo estamento tenemos que el hecho de pensar supone adquirir un mayor nivel cultural pero también (como consecuencia) un compromiso intelectual y, derivadamente una actitud ético-estética comprometida.
- En resumen ocurre que el concepto teórico debe corresponderse con la praxis puesto que, de lo contrario, la filosofía que pretenda reducirse a su mero plano teórico nace ya muerta, aparte de no tener sentido en su manifestación (aunque ésta pueda incluso tener significado lógico).

⁵² Cabe recordar aquí aquellas aseveraciones de Aristóteles por cuanto éste (en su *Poética*, ob. cit., pág. 249) indica lo siguiente a este respecto:

La poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y, en cambio, la historia lo particular.

⁵³ La patria, como sinónimo substancial de ese lugar central de la memoria, es la directa referencia a aquel lugar donde el hombre puede reencontrarse con sus auténticas raíces. Ésta es la idea básica para el auténtico equilibrio emocional del hombre en tanto que puede referir su entorno, su circunstancia, en relación directa a su base cultural. Al propio tiempo, “la verdadera patria [cultural] del hombre es su infancia”, en indicación de Rainer M^a Rilke.

⁵⁴ La importancia de la memoria es de substancial valor ya que sobre ella pueda tomar sentido el nivel de la apreciación de la obra literaria o musical. Conviene establecer una especie de correlato entre ese tipo de actividad memorística con aquel otro tipo de “memoria” histórica que, obviamente, sólo puede acopiarse

consecuencias de la vida moderna es que la memoria es continuamente borrada. El pasado se vuelve escandaloso y paralizante. Estamos obligados a vivir en un infinito presente en el que no podemos siquiera imaginar el futuro. Esa precariedad es el signo de nuestro tiempo. De la destrucción de la memoria se deriva la destrucción de la literatura, de la poesía. [...] Nunca han existido los paraísos perdidos, pero existía al menos una centralidad, la de lo humano. Incluso en medio de la pobreza y la ignorancia, había un alma, una continuidad en la transmisión de cierta sabiduría y de cierta conciencia. [...] El pasado se vuelve escandaloso porque de él no se puede obtener provecho material⁵⁵. Sólo es aprovechable para la literatura, cuya mera existencia se convierte en un escándalo, en algo que hay que ocultar y que borrar, como el dolor o la muerte⁵⁶, que son otras de las cosas que nuestra sociedad busca camuflar sistemáticamente.

Efectivamente, no faltan voces críticas que, desde su autorizada posición y acrisolado magisterio, denuncian sin paliativos estas graves desviaciones del esencial sentido sobre su especificidad creativa, en este caso, sobre la arquitectura. Por ello mismo indican⁵⁷ Guillem Giráldez y Xavier Subías lo siguiente:

La arquitectura está hoy descarrilada. Su interés parece ser llamar la atención. Es una equivocación. Cuando nosotros empezábamos, se valoraba la arquitectura en tanto que actividad con fines sociales. Ahora se pretende que sea, digamos, bonita.

¿Qué nos ocurre en Occidente? ¿Es que estamos cansados de tan sublime belleza como nos ha legado la tradición cultural en todos sus ámbitos? Pero... ¿es que cansa a alguien deleitarse con la arquitectura de Gaudí, la pintura de Sorolla, los versos de Machado o la música de Manuel de Falla...? Tendremos que recurrir a aquellas tremendas expresiones de Quevedo para, a la manera quijotesca, denunciar lo que está ocurriendo?:

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

desde el estudio sistemático de las épocas antecedentes, pero no ya sólo en sus aspectos teóricos sino mediante el compromiso práctico y la superación de los tipos de composición, literaria o musical, que se daba en ellas mismas.

⁵⁵ Se vuelve aquí a “poner el dedo en llaga” al indicar la primacía que en esta época adquiere lo material por encima de unos valores espirituales que parece como si estuvieran sobre el dramático e inminente riesgo de diluirse y evaporarse. Lo lamentable y escandaloso no es ya sólo que se soslayan los valores morales sino que, incluso, parece que se sienta como vergüenza sobre ellos, y no sólo en el compromiso de su praxis, sino también sobre el mero hecho de su sencilla consideración teórica.

⁵⁶ Hasta en ciertas maneras de depravada vestimenta en que se recurre a plasmar sobre la camiseta palabras como “muerte”, “sepultura”, “entierro”, etc. Sobre estas esperpénticas muestras se detecta el efecto de soslayar estas verdades tan ciertas para pretender mostrarlas ilusamente como una mera ficción; hasta ahí llega la irresponsable y desvergonzada desfachatez... Hasta ahí alcanza mentirosa e hipócrita postura de quienes pretenden establecer sobre todo eso el auténtico símbolo de la modernidad...

⁵⁷ En una entrevista concedida por ambos (ganadores del FAD de Arquitectura en 1958) al periódico de *La Vanguardia*, pág. 33 del 7 de octubre del 2008.

CAPÍTULO 9

POESÍAS SUELTAS

Para la presentación de este conjunto de *Poesías sueltas* hemos establecido el mismo orden que se sigue en la versión cervantina de Florencio Sevilla y Antonio Rey. En todo caso, debajo del correspondiente título¹ de cada una de las poesías hemos dispuesto también el primer verso de cada una de ellas, independientemente de que luego, en nuestro particular análisis no aparezca², en algunas ocasiones, este primer verso, por no contenerse en él (o en su respectiva estrofa en la que se enmarca) las correspondientes referencias musicales.

1. ELEGÍA [...] AL CARDENAL DON DIEGO DE ESPINOSA

¿A quién irá mi doloroso canto,

2. SONETO [2º] DEL MISMO, EN ALABANZA DE LA MISMA OBRA [BARTHOLOMEO RUFFINO]

Si así como de nuestro mal se canta

3. DE MIGUEL DE CERVANTE[S], CAPTIVO, A M. VÁZQUEZ, MI SEÑOR

Si el bajo son de la zampoña mía,

4. SONETO DE MIGUEL DE CERVANTES AL AUTOR³

Ya que del ciego dios habéis cantado

¹ Estos títulos se han acotado de la mejor manera posible. En todo caso, bien podemos razonar la conveniencia de ello ya que, en la mayor parte de ellos, son manifiestamente largos.

² Ello sucede en las poesías 6 y en la 9, además de la referida con la indicación AL CONDE DE SALDAÑA.

³ Se sobreentiende que se refiere al autor del ROMANCERO DE PEDRO DE PADILLA.

5. CANCION [...] DE LA CATÓLICA ARMADA QUE FUE SOBRE INGLATERRA

Bate, Fama veloz, las prestas alas,

6. [ROMANCE]

Yace donde el sol se pone,

7. SONETO. EN ALABANZA DEL MARQUÉS DE SANTA CRUZ

No ha menester el que tus hechos canta,

8. SONETO A FERNANDO DE HERRERA

El que subió por sendas nunca usadas

9. A LOS ÉXTASIS DE LA BEATA MADRE TERESA DE JESÚS

Virgen fecunda, madre venturosa,

10. A JUAN YAGÜE DE SALAS

De Turia el cisne más famoso hoy canta,

11. A DOÑA ALFONSA GONZÁLEZ DE SALAZAR

En vuestra sin igual, dulce armonía

12. AL CONDE DE SALDAÑA

Florida y tierna rama⁴

1. LA ELEGÍA [...] AL CARDENAL DON DIEGO DE ESPINOSA

¿A quién irá mi doloroso canto,
o a cuya oreja sonará su acento,
que no deshaga el corazón en llanto? [...]

verás que árbol verde no hace vuelo
el ave más alegre, antes ofresce

⁴ Esta poesía no aparece en la edición cervantina de Florencio Sevilla y Antonio Rey. En todo caso la hemos acopiado desde la edición de la versión de la obra en dos tomos: Miguel de Cervantes: *Obras completas*; recopilación de Ángel Valbuena Prat; Madrid, M. Aguilar Editor, S.A. de C.V. de Ediciones, 1991. Allí aparece precisamente en las páginas 59-60 del Tomo I.

en su amoroso canto triste duelo. [...]

aquí con nuevo ser es conducida
entre las almas del inmenso coro
nuestra Isabela, reina esclarecida.

¡Ay Muerte!, ¿contra quién tu amarga ira
quesiste ejecutar para templarme
con profundo dolor mi triste lira? [...]

lágrimas pediré al corriente Nilo,
un nuevo corazón al alto cielo,
y a las más tristes musas triste estilo. [...]

Con esto cese el canto dolorido,
magnánimo señor, que, por mal diestro,
queda tan temeroso y tan corrido,
cuanto yo quedo, gran señor, por vuestro.

Se extractan aquí las cinco referencias siguientes:

- A. el ave más alegre; antes ofrece en su amoroso canto triste duelo.
- B. es conducida, entre las almas del inmenso coro.
- C. templarme con profundo dolor mi triste lira.
- D. pediré [...] a las más tristes musas triste estilo.
- E. Con esto cese el canto dolorido.

Todas estas cinco consideraciones se refieren, de manera similar, a la expresión cantada sobre el dolor:

- A. “el ave más alegre; antes ofrece en su amoroso canto triste duelo”.

Con sorprendente claridad aparece aquí, una vez más, la íntima imbricación que se suele establecer entre el amor y el dolor. El amor sincero y noble, en tanto que es uno de los sentimientos de mayor sublimidad, por ello mismo subleva y encoleriza al mal. Derivadamente aparece el dolor. En todo caso cabe considerar que también los animales tienen capacidad de sentimiento, de emocionarse en muy diversos aspectos. Por ello mismo indica Bertrand Russell lo siguiente:

Los animales braman por miedo, rugen expresando placer por el descubrimiento de alimento, etc.; y por medio de estos sonidos ejercen cierto influjo en las acciones de los otros animales. Pero no dan la impresión de poder expresar algo distinto de las emociones, y además, únicamente expresan las emociones que están experimentando en ese momento.

No sabemos hasta que punto aquel tipo de capacidad emotiva se manifiesta en los pájaros de manera diferenciada, según su estado de “euforia” o de relativa “tristeza”. En todo caso, aquí se les atribuye una capacidad de sentimiento probablemente muy superior a sus auténticas posibilidades afectivas puesto que, más bien, son propias y prácticamente privativas del ámbito típicamente antropológico.

B. “es conducida, entre las almas del inmenso coro”. En la *Biblia*, en muy diversas ocasiones aparece la referencia a los distintos tipos de ángeles. Los teólogos, tras la consideración y el estudio de las muy diversas veces en que se citan en la *Biblia* los distintos tipos de ángeles, dan en establecer un sistemático orden mediante tres jerarquías que, a su vez, están compuestas cada una de ellas en tres categorías o coros⁵. Aquí se mezclan conceptos abstractos de almas (que, en realidad, sería el atributo espiritual de los humanos y que trasciende hacia una vida eterna) y el de coro, que probablemente se refiera a aquellos grupos de ángeles de perpetua morada celeste. En todo caso, en uno u otro, cabe atribuirles la función de un canto celestial de inefable belleza, tanto en su contenido poético como en su deleitable expresión sonora, musical.

C. “templarme con profundo dolor mi triste lira”. Todos estos conceptos: temprar el instrumento, expresión de tristeza mediante el recurso del instrumento musical, ya se han considerado reiteradamente, en *Galatea* VI, cuando también se aludía allí a Calíope, como inspiradora de la poesía épica. Las expresiones eran allí de exquisita delicia por cuanto indicaban:

Al dulce son de mi templada lira
prestad, pastores, el oído atento

En cambio, en otro sentido muy diferente y radicalmente contrastante, se suele representar a Nerón provisto de una lira aunque, en estos casos, rebajada y degradada desde su insigne y elevada significación para dar pábulo de manera muy distinta, en

⁵ Las tres jerarquías se ordenan gradualmente de mayor a menor, según la teoría de los teólogos, de la siguiente manera:

1ª. Serafines, Querubines y Tronos.

2ª. Dominaciones, Virtudes y Potestades.

3ª Principados, Arcángeles y Ángeles.

manos del tiránico déspota, únicamente al símbolo del mal gusto, del aburrimiento⁶ y el tedio.

D. “pediré [...] a las más tristes musas triste estilo”. Es muy cierto que los extremos de cada uno de los conceptos de género, estilo, carácter, etc., se diluyen y, de esta manera, casi se confunden y entreveran sus significados en sus inconcretos límites o abstractas fronteras; no obstante aquí parece bastante claro que hay que entender la desinencia de esta estrofa, “estilo”, como directo sinónimo de carácter. No obstante, aquí se hace acopio de esta palabra especialmente por la necesidad técnica de la rima.

E. “Con esto cese el canto dolorido”. Aunque el canto es directo lenitivo del dolor, también es cierto que, por más adecuada que sea su expresión, siempre implica la rememoración de actos y hechos lamentables. Si a ello se añade que “recordar es volver a vivir” tenemos como resultado el que, tras la inevitable (y hasta necesaria, aunque lastimera...) manifestación del dolor, conviene sobreponerse y mirar hacia adelante...

2. SONETO [2º] DEL MISMO, EN ALABANZA DE LA MISMA OBRA [A BARTHOLOMEO RUFFINO]

Si, así como nuestro mal se canta

⁶ Para el caso conviene recordar aquella excelente e intensísima escena de la película *Quo vadis?* (que ya hemos citado en *Quijote*, II, xii) en la que Petronio, mientras se está desangrando tras haber decidido su estoica muerte, dicta aquella carta a su amanuense.

En realidad, la educación de Nerón fue, en su infancia y juventud, exquisita y hasta esmerada en tanto que pertenecía a una familia patricia de notable abolengo romano.. Fue enviado a estudiar al *Akademós* ateniense junto a un selecto grupo de jóvenes patricios entre los que estaba también Marco Anneo Lucano, íntimo amigo de Nerón en la adolescencia. Haciéndose eco de las aseveraciones de sus contemporáneos, se describe a Nerón como “inteligente, bueno, de grandes ojos verdes y expresivos, belleza de discóbolo y agilidad de conductor de cuadrigas en el Circo Máximo...” (descrito así por Federico de Mendizábal en su obra “*Marco Anneo Lucano. Su vida y su obra*”. Publicada por la Colección *Hispania* de Madrid.). Se indica también allí la manera torpe y soberbia en que asumió el omnímodo poder del imperio. Esto mismo causó su acelerada perversión. Por eso mismo se indica crudamente lo siguiente:

Poseído de la más repulsiva y vil enfermedad, hasta su mismo físico se transfigura. Del joven ágil y esbelto, surge un cuerpo deforme, patizambo, con repugnante abdomen. Aquellos ojos verdes, amplios y serenos, se hacen [ahora] hinchados, miopes y menudos detrás de su gran esmeralda, como los de un sapo. [...] Domicio Nerón, lejos de felicitar a Lucano, responde a la publicación y triunfo de *La Pharsalia* con el silencio fatal y desdeñosa indiferencia, primero; después prohíbe que se siga publicando el poema...[...] La decepción sobre su antiguo amigo Nerón da paso a un inmenso horror hacia los monstruosos desmanes de éste. Mientras Lucano ha crecido en virtudes, Nerón ha degenerado en los vicios, cada vez más degenerados, en todos los sentidos y aspectos.

en esta verdadera, clara historia,
se oyera de cristianos la victoria,
¡cuál fuera el fruto d'esta rica planta?

Una muestra más de la triple correlación aparece en estas patéticas expresiones.
Efectivamente:

- 1) El dolor, causado por el mal, precisa su expresión como medio de descongestión psíquica.
- 2) La expresión poética es un remedio medianamente adecuado desde su elevación al ámbito consolador de la belleza.
- 3) La sensibilidad no se conforma únicamente con la expresión poética del concepto sino que pretende, además, que aquélla se magnifique con el acopio del canto, al menos de manera figurada y simbólica. Por ello mismo, “cantar” se acopia aquí, como tantísimas veces en el ámbito poético, como término retórico equivalente de declamar.

3. DE MIGUEL DE CERVANTE[S], CAPTIVO, A M. VÁZQUEZ, MI SEÑOR

Si el bajo son de la zampoña mía,
señor, a vuestro oído no ha llegado
en tiempo que sonar mejor debía,
no ha sido por la falta de cuidado,
sino por obra del que me ha traído
por extraños caminos desviado [...]

Helóseles la sangre que tenían,
Cuando, en el son de la trompeta nuestra,
su daño y nuestra gloria conocían.

Esta composición se establece sobre la clásica estructura de los tercetos endecasílabos concatenados. Con este tipo de estrofa se muestra una forma muy propia en la tendencia técnico-estilística de los Siglos de Oro. Efectivamente, los tercetos concatenados, basados en los endecasílabos consonantes, fue la base constante en la construcción de las epístolas horacianas de aquellos gloriosos siglos literarios.

Sólo es aquí verdaderamente típico de la epístola el largo desarrollo. En cambio, no se muestran aquí los contenidos de referencia a la vida sosegada y sencilla en la tranquila serenidad del campo que típicamente caracterizan las epístolas renacentistas.

Por ello mismo, no se atiene esta epístola a aquel al mensaje virgiliano-horaciano en que se combinan deleitablemente la práctica de las virtudes con la plácida y tranquila vivencia en el medio campestre. Por el contrario, el mensaje cervantino, referido a sí mismo, es más bien un canto triste y lastimero, propio de quien está preso, angustiosamente cautivo, en una lóbrega mazmorra musulmana.

4. SONETO DE MIGUEL DE CERVANTES AL AUTOR⁷

Ya que del ciego dios habéis cantado
el bien y el mal, la dulce fuerza y arte,
en la primera y la segunda parte,
donde está de amor el todo señalado⁸,

Parece ser que desde las expresiones “del ciego dios habéis cantado el bien y el mal” quepa considerar que se refieren al dios Cupido, capricho y veleidoso diosecillo que, siempre desde el componente del atractivo reclamo de la relativa belleza, ensarta los corazones, hiriéndoles terriblemente de amor con sus áureas flechas. La segunda parte de la frase, “el bien y el mal”, se refiere a la profunda conmoción psíquica que causa el amor (en cualquier caso, siempre positiva) y los nefastos efectos que, desde tan diversas y complicadas causas, acarrea en muchas ocasiones el hecho de estar sinceramente enamorado.

5. CANCION [...] DE LA CATÓLICA ARMADA QUE FUE SOBRE INGLATERRA

CANCION PRIMERA

Bate, Fama veloz, las prestas alas,
rompe del norte las cerradas nieblas,
aligera los pies, llena y destruye
el confuso rumor de nuevas malas [...]

ya en contienda naval, ya en la terrestre,
hasta que, con tus ojos y tus lenguas,
diciendo ajenas menguas,

⁷ Se sobreentiende que se refiere al autor del ROMANCERO DE PEDRO DE PADILLA.

⁸ Es bien evidente que en este verso, tal como aquí se muestra, excede en una sílaba el metro del endecasílabo. Por ello mismo proponemos la solución siguiente con la eliminación del artículo “el”:
“donde está de amor todo señalado”

de los hijos de España el valor cantes,
con que mires al cielo, al suelo espantes. [...]

Forma aquel son horrible
que el cóncavo metal despide y forma,
y aquel del atambor que engendra y cría
en el cobarde pecho valentía
y el temor natural trueca y reforma; [...]

Con tal cordero, tal monarca y luego
de tales doce el ruego,
diles que está seguro el triunfo y gloria,
y que ya España canta la victoria.

Canción, si vas despacio do te envío,
en todo el cielo fío
que has de cambiar por nuevas de alegría
el nombre de canción y profecía.

CANCIÓN SEGUNDA

Aseguras los tuyos, fortaleces
lo que la buena fama de ti canta,
que eres un justo horror que al malo espanta
y mano que a los justos favoreces;

Se entresacan aquí los cuatro siguientes puntos:

- A. de los hijos de España el valor cantes.
- B. forma aquel son horrible que el cóncavo metal despide y forma y aquel del tambor que engendra y cría en el cobarde pecho valentía.
- C. España canta la victoria.
- D. Canción, si vas despacio do te envío.

Sólo en el punto B aparece claramente denotada una referencia directa a dos instrumentos musicales, aunque aquí de plena y exclusiva utilidad bélica. Por lo demás, en los otros tres casos se emplea la referencia al canto como grandilocuente expresión retórica en significación de la declamación:

A. “de los hijos de España el valor cantes”. Ésta es la primera muestra y, en su caso, un ampulosa prueba del recurso retórico al que estamos aludiendo. En esta dimensión de grandilocuencia, incluso la disposición del verbo en el epílogo de la frase contribuye a evocar aquel mismo tipo de construcción sintáctica tan acostumbrada en el latín clásico.

B. “forma aquel son horrible que el cóncavo metal despide y forma y aquel del tambor que engendra y cría en el cobarde pecho valentía”.

Se refiere, probablemente, a la utilización de las láminas metálicas, de tan acostumbrado uso en las tropas otomanas en la disposición del combate. En otro sentido, también puede referirse a los platos a dos como a los diversos tipos de tam-tam o de gongs.

C. “España canta la victoria”. Se reincide, aunque desde una expresión más genérica, en lo que se pretende también indicar en lo referido en el punto A.

D. “Canción, si vas despacio do te envío”. Esta expresión es, con mucha diferencia de entre las que figuran en este contexto, la de mayor densidad poética. Tanto es así que apunta incluso a la sublimidad de la transcendencia.

6. [ROMANCE]

Óyese dentro un ruido
como crujir de cadenas
y unos ayes luengos, tristes
envueltos en tristes quejas. [...]

Y un pastor contaba al Lauso
esta maravilla cierta
de la cueva, fuego y hielo.

La referencia musical sólo se mostraría aquí desde la indicación sobre el ruido. En todo caso sí cabe indicar que los músicos, dada su particular actividad por la que deben de estar pendientes constantemente del resultado de su acción sonora, desarrollan (o, al menos, ejercitan extraordinariamente) la facultad auditiva; por ello mismo están muy avezados a detectar cualquier tipo de ruido que interfiera la acción artística de su correspondiente interpretación.

En otro sentido, nótese como, en tan escaso margen de espacio (precisamente en dos versos absolutamente sucesivos), aparece esa manifiesta redundancia sobre la palabra “tristes”. En ello mismo se denota que, en el propio proceso de la creatividad, el autor suele afectarse de aquella misma emoción que pretende generar; por eso, ella

misma lo embarga en muchos casos y, precisamente, esto mismo puede ir en detrimento del nivel cualitativo inherente a la propia obra.

En cuanto a las expresiones “fuego y hielo”, aunque plenamente pertenecientes al ámbito metafórico, expresan claramente la constante y contrastante alternancia emotiva que acontece en el amor, esto es, aquel pasar del arrobamiento más deleitable y apacible, al arrebató pasional o, el otro extremo, a la nerviosa tensión (bien por efecto de los celos, la impaciencia, etc.).

7. SONETO. EN ALABANZA DEL MARQUÉS DE SANTA CRUZ

No ha menester el que tus hechos canta,
¡oh gran marqués!, el artificio humano,
que a la más sutil pluma y docta mano
ellos le ofrecen al que el orbe espanta.

La mera expresión poética, aunque sea pronunciada con un mínimo de intencionalidad declamatoria, automáticamente se la califica, de manera muy acostumbrada, como “entonada”, “cantada”...

8. SONETO A FERNANDO DE HERRERA

El que subió por sendas nunca usadas
del sacro monte a la más alta cumbre;
el que a una Luz se hizo todo lumbre
y lágrimas, en dulce voz cantadas;

De nuevo aparece aquí la constante referencia en la que se imbrican y corresponden el recurso de la expresión poético-musical como consuelo ideal para el acerbo y lacerante dolor de amores.

9. A LOS ÉXTASIS DE LA BEATA MADRE TERESA DE JESÚS

[...] ahora estés ante tu Dios postrada,
en rogar por tus hijos ocupada,
o en cosas dignas de tu intento santo,
oye mi voz cansada
y esfuerza, ¡oh madre!, el desmayado canto. [...]

Canción, de ser humilde has de preciarte
cuando quieras al cielo levantarte,

que tiene la humildad naturaleza
de ser el todo y parte
de alzar al cielo la mortal bajeza.

Con la expresión del “desmayado canto” parece bastante clara la intencionalidad de Cervantes por establecer una directa correlación con aquel tipo de desfallecimiento corporal, del orden psicofísico, que ocasiona el espiritual fenómeno místico del éxtasis. Por ello mismo se indican acertadamente, en el propio inicio del *Himno a Santa Teresa*, las siguientes expresiones⁹ que son, efectivamente, de de deleitable y candorosa exquisitez y, por tanto, dignas de tan gran santa española, toda vez que maravillosa y excelsa poetisa:

Oh Virgen de Castilla:
pues desfalleces del mal de amores,
aquí te traen tus hijos
ofrendas puras de sus fervores.

En Ávila mecieron
tu linda cuna los serafines.
En Alba vigilaron
tu postrer sueño los querubines.
De la cuna al sepulcro
fue tu divisa, fue tu delirio:
o padecer de amores
o por tu Esposo sufrir martirio.

Esa misma reacción del desfallecimiento demuestra empíricamente la simbiótica unidad cuerpo-alma. Desde el palpable efecto psicósomático se elimina cualquier tipo de empeño empecinado en segregar la dimensión espiritual de la material, esto es, en separar la dimensión psicológica de la fisiológica. Precisamente en la negación de esa íntima unidad estriba la drástica escisión de cuerpo-alma, que tan firme base (como, al propio tiempo, errónea) dispuso en la larga etapa del monacato medieval, generada e inspirada desde la primigenia vida eremita. Este craso y denso error, precisamente, dio intenso pábulo a Nietzsche (probablemente de manera excesiva...) para buena parte de su obra, proporcionándole justificados argumentos que, no obstante, se manifestaron desde el desproporcionado ataque a aquel manifiesto desliz de la eremítica. Pero, al

⁹ Entre tan diversos y bellos himnos compuestos en honor de Santa Teresa, para el caso reproducimos el que lleva por título: *Oh virgen de Castilla*. Se trata del *Himno de los peregrinos valencianos* compuesto con motivo del *III Centenario de la Beatificación*. El texto poético es de Florián del Carmelo y Música de Gonzalo de Santa Cecilia.

propio tiempo, lo hizo también a él abocarse frenéticamente, (en detrimento de su admirable y excelente creatividad) en un torbellino de excesos cuyo vértigo ocasionó enormes perjuicios a una obra literario-filosófica que, verdaderamente, se nos muestra con tan densa e ilustrada erudición y que, además, se apoyaba en unas facultades intuitivas asombrosas y excepcionales y por ello mismo, muy próximas a la clarividencia.

En la basílica de San Vicente de Ávila, (y muy en la línea de los versos que Cervantes dedica a Santa Teresa) se pueden admirar estos bellísimos versos¹⁰:

Si a la Soterraña vas,
ve, que la Virgen te espera,
que por ésta, su escalera,
quien más baja, sube más.
Pon del silencio el compás
a lo que vayas pensando.
Baja y subirás volando
al cielo de su consuelo
que para subir al cielo,
siempre se sube bajando¹¹.

La unidad de cuerpo-alma se manifiesta, de manera incontestable, en los éxtasis espirituales de Teresa de Ávila y, al propio tiempo, se muestra, como maravilloso efecto estético en su obra poética. Ésta es de tan intensa profundidad y tan sublime elevación que causa estupor a cualquier lector, especialmente al constatar la notable contraposición entre los sublimes conceptos espirituales y la rudeza técnico-estética con que se manifiestan en su expresión hermenéutica. Todo ello es muy sorprendente si se considera la escasa formación académica de la Santa abulense.

Esa unidad, más bien fusión simbiótica de cuerpo-espíritu, está sobradamente admitida en la actualidad. En todo caso, la cuestión se encauza a intentar determinar si cualquier tipo de pretendida dimensión espiritual no es sino una actividad meramente mecanicista, un puro efecto de las reacciones cálcico-potásicas, esto es, exclusivamente

¹⁰ Se indica oportunamente que la poesía es de autor anónimo. No obstante... ¿es mucho conjeturar que, probablemente, escondiera Santa Teresa su humildad en el anonimato de su autoría? En todo caso es muy significativa la directa sintonía entre estos versos y las propias expresiones poéticas de Cervantes que, precisamente dedicadas a Santa Teresa, hemos considerado anteriormente:

Canción, de ser humilde has de preciarte
cuando quieras al cielo levantarte,

¹¹ Se muestra aquí, de manera bien clara, una directa influencia de aquella máxima evangélica dispuesta en radical contraposición: “El que se humilla será ensalzado y el que se ensalza será humillado”. Tras la expresión antitética, “siempre se sube bajando”, se esconde también una sutilísima intencionalidad del orden moral.

químicas, que promueven y dinamizan las conexiones neuronales sinápticas. En otro sentido cabría atender a si, tras esta dinámica puramente química, se eleva con relativa emancipación (respecto a la poderosa predeterminación genética) una cierta independencia para la acción de la mente, proyectándola hacia un libre arbitrio que supondría la actividad superior de lo que entendemos, de manera abstracta y compleja, como espíritu o alma. En todo caso, las opiniones de neurólogos, físico-químicos y filósofos de cierto nivel se aproximan mutuamente en sus respectivas apreciaciones aunque, por otro lado, dada la extrema complejidad de estas cuestiones, la mera incidencia sobre alguna de sus áreas concretas produce la impresión de que sus respectivas investigaciones, bifurcadas en diversas direcciones, los apartan de la convergencia cuando, en realidad están muy próximas entre sí.

Fritjof Capra, doctor en Física Teórica, indica¹² a este respecto las siguientes consideraciones:

La ciencia en el siglo XX ha experimentado un cambio de paradigma muy profundo en su visión del mundo. Nuestros conocimientos actuales nos llevan a ver el mundo material como una red de relaciones inseparables. Y en cuanto a la separación entre cuerpo y mente, hemos comprobado que cada célula individual es un sistema cognitivo vivo de por sí, conectado con todo lo demás. La mente y la materia son las dos caras de la misma moneda. La mente es la cara de los procesos, y la materia, la de las estructuras. Y el planeta se entiende como un sistema vivo que se organiza y se regula a sí mismo.

10. A JUAN YAGÜE DE SALAS

De Turia el cisne más famoso hoy canta,
y no para acabar la dulce vida,
que en sus divinas obras escondida
a los tiempos y edades se adelanta;

En el pie de página de las *Obras completas I* de Miguel de Cervantes: Madrid, Aguilar-Santillana Ediciones Generales, S.L., 2003, pág. 50, se indica lo siguiente:

Los amantes de Teruel, epopeya trágica, con la restauración de España por la parte de Sobrarbe, y conquista del reino de Valencia. YAGÜE DE SALAS, 1616.

Desconocemos si este autor escribió parte de su obra en el idioma vernáculo, catalán-valenciano o si, en todo caso, su obra fue escrita enteramente en el idioma nacional, esto es, exclusivamente en castellano.

¹² En la entrevista concedida al periódico de *La Vanguardia*, pág. 64 del 6 de octubre del 2008.

AL CONDE DE SALDAÑA

¡Oh genio de Saldaña!,
honra y amparo dulce de mi pluma,
los más cisnes que baña
el agua de este río en blanca espuma,
que al cortarla levantan,
por excusar tu fin tus prendas cantan [...]

cual de ellos enriquece
con tu primer progenitor su canto, [...]

Cual de tu padre amado
canta el valor que en tu persona siente [...]

Un natural forzado
del son lírico ajeno, mal podía,
aunque de amor guiado

Aparecen aquí simbólicas y constantes referencias al cisne. Pero sobre esto ya se ha disertado ampliamente con anterioridad, especialmente en *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

A DOÑA ALFONSA GONZÁLEZ DE SALAZAR

En vuestra sin igual dulce armonía
hermosísima Alfonsa, nos reserva
la nueva, la sin par sacra Minerva
cuanto de nuevo y santo el Cielo cría.

También nos hemos referido reiteradamente a la palabra “armonía”. Sobre ello hemos indicado que, en su caso, según la intención del contexto, bien puede referirse a un tipo de canto adecuadamente diseñado en sus giros melódicos o, en otro sentido y con más moderna propiedad, al resultado de la ciencia armónica, esto es, a la sonoridad conjunta y simultánea de diversos sonidos pero pertenecientes todos ellos a la naturaleza propia del mismo acorde.

CUARTA SECCIÓN

CAPÍTULO 10

Según hemos indicado anteriormente, las *Obras atribuidas* a Cervantes no aparecen en la versión de Florencio Sevilla y Antonio Rey. Por tanto, las referencias para el análisis se han tomado, en este caso, desde la versión de la obra en dos tomos¹ de Ángel Valbuena.

ENTREMESES Y AUTOS ATRIBUIDOS

LA SOBERANA VIRGEN DE GUADALUPE

ALARICO

Que el nuevo Moisés Gregorio²
halló remedio a su ruego;
que la oración es ganzúa
que abre las puertas del Cielo.
Donde se oyeron entonces
los ángeles con concierto,
Regina Coeli laetare
con diversos instrumentos.
Y añadiendo San Gregorio
el *Ora pro nobis Deo*

¹ Miguel de Cervantes: *Obras completas*; recopilación de Ángel Valbuena Prat; ob. cit.

² Probablemente, de haber habido entonces, en la época cervantina, un sentido más depurado sobre la disposición estructural de la sintaxis, en el verso “Que el nuevo Moisés Gregorio” se hubieran articulado internamente dos comas; por ello mismo hubiera resultado de esta manera: “Que el nuevo Moisés, Gregorio,”. En todo caso, la prodigalidad o restricción de las comas y punto-coma, depende en última instancia del particular criterio y la sensibilidad de cada autor. Por ejemplo, en Arthur Schopenhauer y en Bertrand Russell se muestra el discurso con manifiesta prodigalidad en el uso de la coma y éstas (alternadas con el punto y coma y punto seguido) aparecen constantemente, a veces con demasía... En cambio, en Camilo-José Cela, transcurren largas frases concatenadas en las que se eliden las comas incluso allí donde, de manera muy ostensible, se detecta claramente su verdadera necesidad, al menos, aunque meramente fuera para dotar de sencilla expresión al discurso.

cesó la peste de Roma
y sobró salud al pueblo [...]

CIUDADANO 2º Una campana está aquí.

PASTOR Y aquí la Virgen divina,
tesoros de aquesta mina.

Sólo dos aspectos cabe extractar en este fragmento:

- A. Donde se oyeron entonces los ángeles con concierto, *Regina Coeli laetare* con diversos instrumentos.
- B. una campana está aquí. Y aquí la Virgen divina, tesoros de aquesta mina.

Estos dos fragmentos muestran, aun en su manifiesto laconismo, una profunda significación:

A. “Donde se oyeron entonces los ángeles con concierto, *Regina Coeli laetare* con diversos instrumentos”.

Es muy revelador el hecho por el que Cervantes, obviamente y desde estas expresiones, tiene la constatada experiencia de haber escuchado en aquella época el canto llano con el apoyo del acompañamiento instrumental. No sabemos, ni siquiera con relativa aproximación, la época en que se reiniciarían³ y producirían los primeros intentos por acompañar el canto llano mediante el apoyo instrumental (órgano, armonio, arpa...). En todo caso, sí que existe consciencia fehaciente de que el uso de los instrumentos se prohibió en el culto cristiano incluso antes de que adviniera el fatídico derrumbe del imperio romano.

Ante el viciado carácter que llegó a adquirir la música romana⁴, (tan arbitrario en la desorientada teoría como en la degenerada práctica), es bastante comprensible el

³ Cabe pensar que, probablemente, el canto llano de la primitiva iglesia cristiana se efectuaría con aquellos mismos usos acostumbrados en las sinagogas hebreas ya que, en realidad, ese era el directo ascendiente de los apóstoles de Jesús de Nazaret. Allí, en las sinagogas, oírían y practicarían la lectura de la Torá hebraica, algunos de cuyos fragmentos se manifestarían cantados e incluso con acompañamiento instrumental. Cabe pensar, aunque siempre de manera elucubrada e hipotética, que así fuera; en todo caso se hubiera seguido con ello la consolidada costumbre del pueblo hebreo (desde los tiempos inmemoriales de Moisés e incrementado todo ello en los reinados de David Y de Salomón) en que el propio canto se acompañaba con instrumentos.

⁴ Su principal función de la música, dentro de aquella desbocada vorágine de hedonismo, sensualidad y vicio desenfrenado, era esencialmente la de amenizar aquellas bacanales y orgías...

consiguiente recato y la constante prevención que el incipiente culto cristiano observó hacia ella desde los propios tiempos apostólicos de los apóstoles Pedro y Pablo⁵.

Como directa consecuencia de todos aquellos hechos de libertinaje social y superficialidad estética la iglesia proscribió el uso de los instrumentos en sus celebraciones litúrgicas. Como consecuencia de ello se perdió para el conjunto de los géneros de la música profana cualquier tipo de nexo con la tradición grecorromana, genuinamente europea. Los Padres de la Iglesia, por lo visto, asociaban el concepto de todos aquellos instrumentos musicales (y especialmente su desaforado uso) a las orgiásticas fiestas de la Roma decadente.

Los cantos de una iglesia cristiana, perseguida en un principio pero triunfante posteriormente, desde el edicto de Milán (promulgado por el emperador Constantino en el año 313 d. de C.) iban a privatizar y monopolizar con absoluta exclusividad (siempre desde la continuada proscripción del uso de los instrumentos) todo tipo de acción musical sistematizada, especialmente en unos regímenes políticos de clara significación teocrática.

El canto llano fue no sólo preponderante, sino incluso exclusivo, en las celebraciones litúrgicas de la iglesia cristiana prácticamente hasta fines del siglo XVI. Desde fines del siglo X se había ido gestando un rudimentario contrapunto que tardaría tres largos siglos en cristalizar (en el período de la *Ars Antiqua*) en muestras de un coherente decoro alcanzando con la *Ars Nova* del siglo XIV unos resultados de razonable calidad. No obstante, de manera paralela a este desarrollo del contrapunto, continuó ejerciendo el canto llano una manifiesta primacía. Sólo desde fines del siglo XVI ofreció la polifonía una clara importancia aunque siempre en alternancia con el acrisolado y consistente canto llano.

Los investigadores y teóricos del canto llano del monasterio de Solesmes durante todo el pasado siglo XX elaboraron y perfeccionaron una elucubrada teoría sobre la base de preguntarse cómo se hubiera acompañado hipotéticamente el canto llano mediante el órgano (y, en su caso, con el armonio o el arpa) en aquellos remotos siglos

⁵ Para sus cultos y sus ceremonias, celebradas dentro de las recónditas catacumbas de Roma, adoptarían unos cánticos idénticos en su sobriedad y en su sencillez a los que se practicaban en las sinagogas de Palestina. Estos mismos cantos serían, con bastante probabilidad, el germen del *canto llano* que iba a regir, de manera preponderante, en sus diversas variantes del gregoriano, galicano, ambrosiano y visigótico, más de un milenio en las iglesias cristianas. El germen primigenio de este canto llano era un tipo de recitación cantada, como una manera de realzada salmodia cuya finalidad primordial era la de conferir mayor solemnidad a determinados contextos de la *Biblia* y, además, propiciar la fácil memorización que este tipo de declamación cantada posibilitaba para la expresión de los salmos, himnos y secuencias de la acción litúrgica.

de la Edad Media y siguientes si se hubiese tenido entonces esa conciencia de “necesidad” del complemento armónico⁶. En todo caso, esos admirables estudios han venido a corregir la nefasta tendencia (por efecto de las carencias de conocimiento específico sobre todo esto) que se disponía para acompañar sobre el sistema *tonal* todo aquel amplio conjunto de cantos compuestos desde la típica pureza y la sobria severidad del arcaico sistema *modal*.

Dom Potiron, eminente musicólogo, especialista en el canto llano, estableció (desde el monasterio francés de Solesmes, entre los siglos XIX-XX), una especie de elucubrada teoría armónica guiado por una hipotética idea que lo llevó a pensar en cómo hubieran armonizado los antiguos “compositores” del canto llano, especialmente entre los siglos VII al XII, si hubieran conocido (y, por tanto, empleado) la ciencia armónica vertical, acórdica. El mismo Potiron sigue un proceso evolutivo que, durante el transcurso de las primeras décadas del siglo XX lo llevó, cada vez con más determinación, a establecer una armonía muy espaciada, frente a una etapa anterior de una armonía muy tupida y densa. Esta posterior etapa, de una armonía mucho más espaciada en que cada acorde cubre amplios melismas, es de una extraordinaria belleza puesto que, al mantenerse un mismo acorde para largos melismas, ocasiona con ello ciertos choques armónicos que, desde la momentánea tensión, crean exquisitas sonoridades y deleitables contrastes... Obviamente queda claro que aquí es necesario adoptar un tipo de armonización modal, jamás regida por el criterio tonal.

Desde el feliz resultado de largos años de estudios sobre este tipo de hipotético complemento armónico se puede apreciar actualmente el deleitable resultado que el

⁶ Probablemente, en tanto que las facultades sensibles del ser humano y sus requerimientos estéticos suelen permanecer inalterables, también entonces se notaría esa “conciencia de ‘necesidad’ del complemento armónico” a que nos estamos refiriendo. Pero, en todo caso, aunque se notara esa “conciencia de necesidad”, se supeditaban obedientemente los monjes al imperativo de aquella proscripción instrumental. La costumbre secular sobre ello se convirtió en ley. Sobre ello cabe decir que tiene también su encanto (aunque severo y ascético encanto...) ese resonar del coro monacal cuando se entona el canto llano desprovisto de acompañamiento instrumental. Entonces las voces, resonando por entre las bóvedas románicas o deslizándose entre las nervaduras de las techumbres góticas, saliendo después por el pórtico con sus arquivoltas y proyectándose, como desde un maravilloso altavoz, hacia el claustro discretamente ajardinado (e incluso hacia las proximidades del monasterio), produce un directo efecto de elevación y de misticismo verdaderamente maravilloso, inefable...

Sobre tal aspecto recuerdo la maravillosa impresión que causó a un amplio grupo de personas de Madrid (todos ellos de interesante nivel cultural e intelectual) que, en un viaje de fin de semana efectuamos por Navarra. Aquellas personas, acostumbrados a la vorágine de Madrid (especialmente en la tarde-noche del sábado), se quedaron perplejos ante el canto de vísperas de los monjes en el monasterio benedictino de La Oliva (Navarra). Aquellos cantos, plenos de serenidad, perfectos en su trazo melódico, vigoroso pero plenamente natural, llenos en todo caso de suave mensaje místico, causó un impacto inmenso en aquellos expedicionarios. Sólo había que mirar sus rostros... En todos ellos se reflejaba un intenso y admirativo asombro ante tanta paz y tan deleitable espiritualidad que parecía fluir desde aquellas apacibles y sinuosas melodías cantadas por aquellos monjes vestidos enteramente de blanco...

canto llano ofrece mediante el coherente acompañamiento instrumental (que, en buen criterio, debe efectuarse desde el órgano o armonio).

B. “una campana está aquí. Y aquí la Virgen divina, tesoros de aquesta mina”. Esta expresión es aquí, en este poema, la directa referencia a la ingente cantidad de imágenes sagradas, especialmente de la Virgen, que se ocultaron bajo tierra, entre la floresta, entre vetustos troncos de viejos árboles o entre muros (como, para el caso la imagen de la Almudena de Madrid) para evitar así la profanación ante el vertiginoso avance de los árabes musulmanes. Transcurridos los siglos, gran cantidad de estas imágenes, al paso de la Reconquista, se fueron descubriendo, por verdadera casualidad, (en muchos casos bajo la creencia de prodigiosos hallazgos) y volvieron a recibir el reverente culto cristiano.

En este contexto cabe comentar aquí el asunto de la campana del *Clot de la Mare de Déu* de la Misericòrdia de Borriana (Castellón⁷).

Es muy singular el caso de un supuesto prodigio acaecido en la ciudad castellonense de Borriana. Parece ser que en el fondo del pequeño estuario que forma el río Anna antes de la inminente desembocadura al mar Mediterráneo, ante el avance de las huestes islámicas escondieron los cristianos, debajo de una campana sumergida en el agua, la imagen de la Virgen. Siempre según la tradición y lo que desde ésta se cuenta, tras la reconquista de la ciudad de Borriana⁸ por el Rey Jaime I, se oía todos los días, a la misma hora y desde aquel pequeño estuario, un sonoro y dulce toque de campana desde la desembocadura del río. Ante aquel misterioso sonido se buscó en la

⁷ Son muy sorprendentes los giros, a veces radicales, que conlleva la historia. Para el caso cabe citar que la ciudad de Borriana era, ante el avance reconquistador del rey aragonés Jaime I, uno de los núcleos urbanos (junto a Valencia, Alzira y Cullera) de mayor rango e importancia en aquella zona mediterránea, en los diversos aspectos: cultural, social, económico y demográfico. Hasta tal punto era esto así que, tras la caída de Borriana bajo el poder de Jaime I (en 1233) la subsiguiente conquista de la ciudad de Valencia (en 1238) se consideraba sólo cuestión de escaso tiempo... Castellón no existía entonces, ni siquiera como sencilla aldea. Sólo era entonces un modesto conjunto de pequeñas atalayas que, dispuestas estratégicamente en las colinas próximas, servían para vigilar la costa ante posibles incursiones de piratas moriscos o turcomanos. Por ello mismo se denominaba durante la Edad Media “Castellón de Borriana”, esto es, un conjunto de estratégicas torres vigías en servicio de la poderosa ciudad de Borriana. Con el tiempo, especialmente por la gravísima crisis que produjeron las fiebres tifoideas (propias del cultivo del arroz) se ocasionó el lento declive de Borriana en beneficio del constante auge de Castellón. Esta ciudad, entre su privilegiada situación más el paso de la recién instalada red ferroviaria desde principios del siglo XIX, acabaría por acaparar la capitalidad de aquellas comarcas tras la distribución de España en las diversas provincias.

⁸ Aconteció, según indicamos, en el año 1233, tras la tremenda confrontación bélica de las tropas almogávares con la población musulmana. Las tropas musulmanas, conscientes de la enorme riqueza de aquella comarca y de su privilegiada posición estratégica, defendieron con extrema fiereza la ciudad que, al fin, cayó en poder del rey aragonés.

profundidad de aquel pequeño lago y, ante el asombro y el pasmo general, apareció allí la imagen visigótica de la Virgen que llevaba más de cinco siglos bajo el agua...

LOS HABLADORES

No hay aquí referencia alguna musical. En todo caso conviene destacar la referencia al silencio que aquí aparece.

ROLDÁN ¿Silencio dijo usted? Y dijo muy bien, porque el silencio fue siempre
 alabado de los sabios,

Sobre el silencio cabe considerar dos principales aspectos del ámbito fenomenológico:

- ❖ El silencio global, como factor opuesto al fenómeno de la sonoridad
- ❖ El silencio parcial que se produce alternativamente en el propio discurso de la obra musical. Se trata de un silencio plenamente musical en este caso puesto que contribuye muy eficazmente a potenciar y enriquecer y el discurso musical desde la ley de oro de los contrastes.

EL HOSPITAL DE LOS PODRIDOS

PERO DÍAZ Pues una noche de Navidad entré en una iglesia de este lugar, y hallé
 cantando este motete:

 Cuando sale Jesús a sus corredores
 Bercebú⁹ no aparece, y Satán se esconde.

Y preguntado cuyo era, respondió: “Mío”, muy satisfecho, como si hubiera hecho una gran cosa. Y otro estaba también cantando esto:

 ¿Qué hacéis en este portal,
 mi Dios, por el hombre ingrato?
 ¡Zape de un gato, zape de un gato!
 [...]

...saca Villaverde una guitarra y canta:

 No se pudra nadie

⁹ Transcribimos esta palabra, “Bercebú”, tal cual aparece en las *Obras completas* según la recopilación de Ángel Valbuena Prat. En todo caso no queda claro si se trata de un craso error de linotipia o si, en realidad, consta así en las ediciones originales de la época primigenia.

de lo que otros hacen.
Pues que toda nuestra vida
es como juego de naipes,
donde todas son figuras,
y el mejor, mejor lo hace; [...]

Se extractan aquí los siguientes fragmentos:

- A. una noche de Navidad entré en una iglesia de este lugar, y hallé cantando este motete.
- B. Y otro estaba también cantando esto: ¿Qué hacéis en este portal, mi Dios, por el hombre ingrato?
- C. saca Villaverde una guitarra y canta

Los tres fragmentos, todos ello de obligada referencia, se muestran en un pintoresco contexto teatral en el que se entremezcla lo sacro con lo profano:

A. “una noche de Navidad entré en una iglesia de este lugar, y hallé cantando este motete”.

Sobre el motete ya nos hemos referido de manera amplia anteriormente en *QUIJOTE*, II, xxi. En todo caso, no se aclara aquí si el motete referido es cantado a una o a varias voces. Lo suyo y propio es que fuera cantado, como mínimo, a tres voces, por tanto en dimensión polifónica. Pero aún cabe añadir que, según parece, el *Motete* (*Motetus*), nació directamente como forma polifónica, sin ascendencia anterior monódica. Cabe también indicar que, de manera sorprendente para nuestro criterio moderno, se mostraba algunas veces con tantos textos diferentes como número de voces comprendía y, para mayor complejidad, alguna de ellas era de distinto idioma. El caso es que estos textos diferentes se manifestaban de manera simultánea.

B. “Y otro estaba también cantando esto: ¿Qué hacéis en este portal, mi Dios, por el hombre ingrato?”.

En la ya aludida composición del Rvdo. Antonio Soler, titulada *Contradanza de colegio*¹⁰ aparece, con destino para la voz solista de soprano, una copla con tres

¹⁰ También hemos indicado que se trata, de la *Cantata Navideña* del Real Monasterio de El Escorial compuesta para solista, coro y una sencilla orquesta (dispuesta para un grupo de cuerda-arco y un órgano que complementa el bajo continuo).

estrofas¹¹, cada una de ellas formada por un sencillo pareado aunque con amplio metro de dodecasílabos. En la primera de estas estrofas se advierte claramente que el carácter es una mezcla de conmiseración y, al propio tiempo, de devota y compungida autoinculpación. Por ello mismo se expresa allí, con hondo y patético sentimiento, lo siguiente:

La nieve y el hielo te angustian la faz
y nuestras tibiezas más pena te dan.

Admite un obsequio, Divino Zagal,
que amante te ofrece mi fiel voluntad.

Pues eres palabra feliz y eficaz
errores disipa de mi ceguedad.

Si pechos sencillos, mi Dueño, has de amar
los nuestros admita tu suma piedad.

C. “saca Villaverde una guitarra y canta”. Este tipo de desenvuelta alegría es muy común en las jubilosas celebraciones. En este caso se manifiesta para festejar la jubilosa Nochebuena (de tan emotiva y entrañable celebración en toda Europa y Norteamérica pero, muy especialmente en España). Con motivo de tan entrañables fiestas, que se muestran desde un especial aspecto familiar, se entremezcla lo religioso con lo profano sin posibilidad alguna de deslinde. Y es que, verdad para los creyentes cristianos o mera fabulación para el resto de las personas, en todo caso, la humanidad entera se emociona al rememorar aquella deleitable y enternecedora escena. Siempre será conmovedor evocar la situación de un matrimonio que, en la más estricta pobreza, en la inhóspita miseria de un portal de Belén, acoge en la gélida, noche con incontenible y ardiente

¹¹ Desconocemos la disposición original en el plano meramente literario; por tanto, bien pudiera ser que estuvieran establecidas estas estrofas en sencillas cuartetos de versos hexasílabos y, por tanto, con el siguiente tipo de disposición estructural:

La nieve y el hielo
te angustian la faz
y nuestras tibiezas
más pena te dan

En otro sentido, nos inclinamos a pensar, como probabilidad más lógica, que se trate de cuatro pareados dispuestos en versos dodecasílabos. Llegamos a esta conclusión desde la consideración por la que la estructura interna se muestra con una manifiesta trabazón, en una disposición que parece casi inconsútil, por tanto, sin posibilidad de división interna en dos hemistiquios de 6+6 sílabas. En todo caso, el hecho de que todos los versos muestren un metro dispuesto en endecasílabos no es esto sino el resultado de que la conclusión de los segundos hemistiquios se disponen sobre desinencias en palabras agudas, por tanto, con permitida restricción de una sílaba.

amor, la llegada de un Niño que tiembla entre las pajas de un pesebre donde sus padres lo han reclinado tras nacer...

En todo caso apareció buena parte de esto, aunque con ligeros matices diferenciales, en los contenidos de la *Jornada segunda* de la comedia *El rufián dichoso*.

LA TÍA FINGIDA

Acordáronse, pues, en darle música la noche siguiente; que éste es el primer servicio que a sus damas hacen los estudiantes pobres. Fuéronse luego a dar finiquito a su pobreza, que era una tenue porción, y comidos que fueron, convocaron a sus amigos, juntaron guitarras e instrumentos, previnieron músicos, y fuéronse a un poeta de los que sobran en aquella ciudad, al cual rogaron que sobre el nombre de Esperanza, que así se llamaba la de sus vidas, pues ya por tal la tenían, fuese servido de componerles alguna letra para cantar aquella noche; mas que en todo caso incluyese en la composición el nombre de Esperanza. [...]

[...] juntáronse nueve matantes de la Mancha, y cuatro músicos de voz y guitarra, un salterio, un arpa, una bandurria, doce cencerros y una gaita zamorana, treinta broqueles, y otras tantas cotas¹², todo repartido entre una tropa de paniaguados, o, por mejor decir, de panivinajes. Con toda esa procesión y estruendo llegaron a la calle y casa de la señora, y en entrando por ella sonaron los crueles cencerros con tal ruido, que puesto que la noche había ya pasado el filo, y todos los vecinos y moradores estaban de dos dormidas, como gusanos de seda no les fue posible dormir más sueño, ni quedó persona en toda la vecindad que no despertase y a las ventanas se pusiese. Sonó luego la gaita zamorana, las gambetas y acabó con el esturión, ya debajo de las ventanas de la dama. Luego, al son de la arpa, dictándolo el poeta su artífice, cantó el soneto un músico de los que no se hacen de rogar, en voz acordada y suave, el cual decía de esta manera:

En esta calle yace mi Esperanza
a quien yo con el alma y cuerpo adoro;
Esperanza de vida y de tesoro,
pues no le tiene aquel que no le alcanza. [...]

[...] con todo eso, al son de las guitarras secundaron a tres voces con el siguiente romance, asimismo hecho aposta y por la posta para el propósito:

¹² Tenemos serias dudas acerca de donde se indica esta palabra, “cotas”, no deba decir, en realidad, “cosas”. En todo caso, dado que en la versión de Florencio Sevilla y Antonio Rey (base referencial para nuestra tesis) no se incluyen las *Obras Atribuidas* de Cervantes, por ello mismo hemos consultado otras versiones. En todas ellas aparece, efectivamente, la palabra “cotas”. Por ello mismo damos en considerar que, siendo su significado analógico al de “alturas”, “niveles”, “elevaciones”..., cabe pensar que Cervantes la acopia desde una intencionalidad sarcástica y cómica.

Cabe indicar que, mientras que en la versión de las *Obras completas* bajo la recopilación de Ángel Valbuena Prat (Madrid, M. Aguilar Editor, S.A. de Ediciones, 1991) aparece claramente indicada la relación de aquel elenco considerado como las *Obras atribuidas*, en cambio, en otra versión de las *Obras completas* (Madrid, Aguilar-Santillana Ediciones Generales, S.L., 2003), de más reciente edición, no se distingue la indicación de lo que se considera como tales *Obras atribuidas*.

Salid, Esperanza mía,
a favorecer el alma
que sin vos, agonizando,
casi el cuerpo desampara. [...]

A este punto llegaban los músicos con el romance, [...]

Estando en este deporte y conversación con la repulgada dueña del “huy” y de las “perlas”, venía por la calle gran tropel de gentes, y creyendo los músicos y acompañamiento que era la justicia de la ciudad, se hicieron todos una rueda, y recogieron en medio del escuadrón el bagaje de los músicos. Y como llegase la Justicia, empezaron a repicar los broqueles y crujir las mallas, a cuyo son no quiso la justicia danzar la danza de espadas de los hortelanos de la fiesta del Corpus de Sevilla, sino que pasó adelante, [...]

De lo que enfadados y corridos todos, quisieron apedrearle la casa y quebrarle la celosía, y darle una matraca o cantaleta: condición propia de mozos en casos semejantes. Mas, aunque enojados, volvieron a hacer la facción de la música con algunos villancicos; volvió a sonar la gaita y el enfadoso y brutal son de los cencerros, con el cual ruido acabaron su serenata.

Se extracta desde estos fragmentos un amplio muestrario de extractos, dispuestos mediante las diez siguientes referencias:

- A. Acordándose, pues, en darle música la noche siguiente.
- B. juntaron guitarras e instrumentos, previnieron músicos, y fuéronse a un poeta de los que sobran en aquella ciudad.
- C. cuatro músicos de voz y guitarra.
- D. una tropa de paniaguados, o, por mejor decir, de panivinajes.
- E. sonaron los crueles cencerros con tal ruido, que [...] todos los vecinos y moradores [...] no les fue posible dormir más sueño.
- F. la gaita zamorana, las gambetas y acabó con el esturión.
- G. dictándolo el poeta su artífice, cantó el soneto un músico.
- H. un músico de los que no se hacen de rogar.
- I. a cuyo son no quiso la Justicia danzar la danza de espadas de los hortelanos de la fiesta del Corpus de Sevilla.
- J. volvieron a hacer la facción de la música con algunos villancicos.

Los diez puntos que aquí se extractan tañen, desde sus respectivos enfoques, a aspectos entre satíricos y cómicos dentro de sus referencias musicales:

A. “Acordándose, pues, en darle música la noche siguiente”. Ya nos hemos referido anteriormente (especialmente en *La española inglesa* y en la *Jornada tercera*

de la comedia *La gran sultana*) al hecho de que los enamorados (en una apreciable costumbre que todavía se mantiene en algunos pueblos de España) suelen encargar a un grupo de músicos el hecho de efectuar lo que se conoce como una ronda durante la noche ante la casa de la mujer de sus sueños.

B. “juntaron guitarras e instrumentos, previnieron músicos, y fuéronse a un poeta de los que sobran en aquella ciudad”.

Mediante estas expresiones se matiza y concreta la determinación anteriormente tomada respecto a efectuar músicas ante el balcón de la casa de aquella dama de la que estaban prendados.

C. “cuatro músicos de voz y guitarra”. La indicación, incluso dentro de su lacónica extensión, es bien explícita y de un claro sentido. Sobre ella cabe establecer, no obstante, algunas consideraciones aunque, desde esta lacónica referencia, emanan claramente al respecto, especialmente en dos aspectos:

- ◆ El hecho de que se contrate el concurso de un determinado grupo de músicos para efectuar una serenata sólo ante la casa de una dama encarece notablemente, por ello mismo, tal encomienda y de ahí que el número se restrinja, como en este caso, de manera bien ostensible. Otra cosa muy distinta es que, durante la salida nocturna de un grupo de músicos, se aproveche esa misma ronda para efectuar varias serenatas a diversas damas, respectivamente y de manera sucesiva.
- ◆ Anteriormente (en *Galatea V*) ya hemos indicado que el hecho de que una persona pueda efectuar dos funciones de manera simultánea (en este caso, cantar y tañer la guitarra) resta posibilidades técnico-expresivas a una o las dos vertientes. En este sentido, las rondallas o tunas bien organizadas, además de contar con un notable grupo numérico, tienen bien distribuidas las correspondientes funciones entre cada uno de sus respectivos miembros. Por ello mismo, aquellas canciones de particular relieve lírico (y que, por ello mismo, implican un especial grado de dificultad) las asume un solo cantante, aquel que tiene una voz de especial calidad. En cambio, en resto de canciones suelen ser asumidas por el grupo de la tuna de manera casi general.

D. “una tropa de paniaguados, o, por mejor decir, de panivinajes”. Es bien sorprendente esta pintoresca mezcolanza de muy diversos instrumentos que se supone

que se integran en tan sucinto elenco de músicos. Pero si sucinto es su número, más reducida es aún la respectiva capacidad musical de todos ellos. Más bien cabe entender (precisamente desde estos esperpénticos epítetos que acopia aquí Cervantes) que sus facultades “expresivas” están mucho más próximas a la chabacana y ruidosa estridencia que al sonido medianamente agradable o meramente soportable... Precisamente, al rebajarse la consideración de “paniaguados”, corrigiéndola y concretizándola exclusivamente con la de “panivinajes”, se pretende indicar con ello que las facultades de esos “músicos” son, además de ínfimas, intensamente desagradables.

E. “sonaron los crueles cencerros con tal ruido, que [...] todos los vecinos y moradores [...] no les fue posible dormir más sueño”.

Con esta expresión se ratifica la anterior indicación; con ella se manifiesta que la sonoridad de esta cohorte de gente es la de un terrible estrépito estentóreo más que otra cosa. La adjetivación de “crueles” es muy significativa; con ella se remonta aquella expresión que pudo quedarse tan sólo en “molestos cencerros” para concretizarla en la de “crueles”, esto es, la referencia a una sonoridad que tortura y hasta martiriza el cerebro desde la sensación que allí se produce tras la abrupta percepción “sufrida” antes en los oídos.

F. “la gaita zamorana, las gambetas y acabó con el esturión”.

Varias veces aparece (en *QUIJOTE*, II, xx, y después en *QUIJOTE*, II, Lxvii, así como algunas veces más en otras de sus obras) la referencia a la gaita zamorana.

En la página 201 del *Diccionario de Instrumentos Musicales*¹³ se indican las siguientes consideraciones:

Miguel Querol (1948) señala que las gaitas zamoranas tenían un sonido chillón y penetrante y [asimismo] eran “duras de tocar, como todos los instrumentos de caña entera”.

De todo ello deducimos que, obviamente, es este instrumento directamente análogo a la chirimía o dulzaina. No se trata, por tanto, de aquel tipo de gaita gallega o asturiana (muy similares a la escocesa) que cuentan con un odre, especie de voluminoso depósito de aire (generalmente construido de cuero), que se llena mediante el sistema de

¹³ Ramón Andrés: *Diccionario de Instrumentos Musicales*, Barcelona, Ed. Bibliograf, S.A., 1995.

un insuflado; éste es absolutamente independiente, es decir, que no es simultáneo a la emisión del sonido que se efectúa (mediante la presión que el brazo realiza sobre aquel odre) sobre el correspondiente tubo provisto de diversos orificios, a modo de una chirimía, pero que está muy distante de la boca, directamente conectada con aquel odre.

Confesamos desconocer las referencias sobre las “gambetas” y también sobre el “esturdión”. En todo caso parece deducirse, desde el modo en que los enuncia aquí Cervantes, que su referencia no es sólo meramente retórica (dentro del ámbito cómico, sarcástico o meramente simbólico) sino que, efectivamente, parece referirse a un tipo de instrumentos utilizados en aquella época aunque calificándolos de manera despectiva. En todo caso nos aventuramos a especular sobre la probabilidad de que “gambetas” fuera del diminutivo de la Viola de gamba. Si esto es así, se trataría de un tipo de “viola de gamba soprano” que se puede tocar (aunque dificultosamente) mientras se camina, a diferencia de la viola de gamba normal que sólo puede interpretarse exclusivamente estando sentado. En cuanto al esturdión¹⁴ sí que probablemente sea éste un nombre de aspecto marcadamente burlesco que suplantaría con ello al verdadero nombre de un instrumento musical de considerable longitud (aunque sin que podamos determinar por nuestra parte qué tipo de instrumento sería ése...).

G. “dictándolo el poeta su artífice, cantó el soneto un músico”. Ya nos hemos referido anteriormente a este asunto sobre la acción de la creatividad poética que precede a la musical aunque ambas, en todo caso, se funden después inmediatamente. En *QUIJOTE*, I, xxiii se hacía referencia a “grandes trovadores y grandes músicos”. También (en *Parnaso* VII) se establece una indicación respecto a “un andaluz mozuelo, trovador repentista”.

H. “un músico de los que no se hacen de rogar”. Varias veces aparecieron similares indicaciones, especialmente en *QUIJOTE*, I, xi y también en *GALATEA* I referidas a aquel tipo de personas que encuentran un especial placer en el acto del canto; de ahí que, a la más mínima sugerencia y a poco que sea oportuno el contexto o la circunstancia, de buen grado se lanzan a cantar enseguida.

¹⁴ Este nombre, “esturdión”, está absolutamente próximo al de esturión, o tipo de pez de considerable longitud cuya grandísima cantidad de huevos constituyen (debidamente acondicionados para su conservación) aquel delicioso manjar que es conocido como caviar. Probablemente el gran tamaño de este pez, de considerable longitud, diera pie a Cervantes a utilizarlo en este contexto como burlesco recurso, a modo de esperpéntico símil.

I. “a cuyo son no quiso la Justicia danzar la danza de espadas de los hortelanos de la fiesta del Corpus de Sevilla”. Se muestra aquí una graciosa metátesis, marcadamente ingeniosa, del orden conceptual. Efectivamente, por ella misma se correlaciona (en este caso desde la inhibidora disuasión) la acción represora de los guardianes de la justicia con aquella que, meramente teatralizada y con motivo de las grandes solemnidades, realizan las gentes del lugar en evocación de las diversas batallas del devenir histórico. La indicación es notoriamente enrevesada en su concepto cómico; esto es: los guardianes eluden ejercer la obligación de su cruda acción represora evitando con ello “imitar” la danza de espadas que, en sus caso, sólo es un simulacro de aquella lucha a la que, llegado el caso, están verdaderamente obligados quienes se han comprometido con la profesión militar. Una referencia sobre esto (espadas, labradores, etc.) aparece también anteriormente en *QUIJOTE*, II, xx). Asimismo se reitera este mismo concepto posteriormente, en la *Jornada segunda* de la comedia sobre *Pedro de Urdemalas*.

J. “volvieron a hacer la facción de la música con algunos villancicos”.

Suponemos que esta palabra, “facción”, atañe al ámbito de “hacer” y, en todo caso, no sea (cosa que no podemos asegurar en ningún caso) un sinónimo de “pandilla”, “camarilla” o algo parecido.

Si, en realidad, se refiere probablemente al ámbito semántico de “hacer”, por ello mismo es muy curioso aquí el empleo de la palabra “facción” en vez de disponer la de “acción”.

En principio cabe considerar que prácticamente se incurre aquí en una evidente redundancia ya que “hacer” y “facción” están en el mismo ámbito semántico desde la derivación latina de “facere”. En todo caso se pudo haber dispuesto el primer miembro de esta oración de esta manera: “volvieron a efectuar la facción de la música”, evitándose con ello la manifiesta redundancia.

Ya en otro sentido cabe considerar que se muestra aquí una notable curiosidad del orden etimológico, en este caso de especial complejidad, sobre la que cabe establecer algunas consideraciones sucesivas del orden filológico:

- ❖ En principio es indudable que la génesis de esta palabra parte desde el vocablo “hacer” y éste, a su vez, deriva del latín “*facere*”.

- ❖ Hacer (castellano), facer (fabla antigua aragonesa, convergente con aquella misma forma arcaica castellana) y fer (catalán-valenciano) provienen todas ellas, por tanto, de la misma raíz común latina de *“facere”*.
- ❖ Cabe considerar que la palabra “facción” (de tendencia aragonesa) debería corresponderse con “hacción” (de tendencia castellana). Pero ambas tendencias (la aragonesa perdiendo la “f” y la castellana elidiendo la “h”) convergen con la palabra “acción”.
- ❖ En todo caso, Cervantes reivindica con esto (si es que aún no se había perdido todavía en su tiempo) la palabra “facción” en vez de usar la variante moderna de “acción”.

CONCLUSIONES

En el transcurso de nuestra tesis hemos procurado mantener aquella línea metodológica que establecíamos como base esencial para conducir nuestros objetivos. Salvo algunas puntuales y flexibles modificaciones —más bien, del orden amplificativo— tanto el método como la correspondiente sistematización se han encauzado, por tanto, sobre la constante pretensión de profundizar en el sentido que ha suscitado y propiciado la necesidad expresiva poético-musical que se aprecia en las *Obras Completas* de Cervantes.

No se han soslayado concretas consideraciones del orden técnico-estético inherentes al ámbito musicológico allá donde han sido necesarias o convenientes; pero, en todo caso, se ha intentado especialmente ahondar al máximo en las heterogéneas motivaciones humanísticas que generaron en Cervantes aquella necesidad expresiva que, sobre la básica dimensión literaria, requerían para su mejor complexión y plena manifestación estética, la simbiosis poético-musical. Se ha procurado ahondar sutilmente en el trasfondo sutil de la expresión, esto es, se ha intentado profundizar en el sentido interno, en el esencial contenido del mensaje humanístico que está envuelto en el continente estético poético-musical.

En la orientación preliminar hemos tenido muy en cuenta los postulados básicos sobre aquel conjunto conformado por *significante*→*sentido*→*significado*. En todo caso, nuestra directriz analítica estaba muy concretizada sobre el binomio de *continente*→*contenido*, dispuesto sobre las referencias exclusivamente musicales. Por ello establecimos y mantuvimos la orientación sobre estas básicas premisas:

- A. El *significante* lo constituye el conjunto de citas que extractamos desde su específica referencia musical.
- B. El *sentido* viene garantizado desde la coherente fusión de poesía-música. La poesía aporta el pleno sentido desde el componente léxico y éste, a su vez, adquiere mayor complexión expresiva y densidad emotiva desde su fusión simbiótica con la música.
- C. Como la música es inexistente, el interés se concentra en indagar sobre sus inherentes alusiones y el hipotético significado de la expresión musical según su particular contexto y su concreta ambientación. El significado atañe generalmente a valores morales y viene representado por la enorme gama de

muy diversos personajes y disímiles situaciones, produciéndose con todo ello gran cantidad de contrastes.

ESENCIALES DIRECTRICES DE ESTA TESIS

Nuestra tesis, —aun en la misma línea de los contenidos musicales dispuestos de manera antecedente en la obra Miguel Querol sobre la Cervantes—, tiene una orientación muy específica: apunta a concretas directrices acotadas en un sentido único sobre las referencias musicales, efectuando sobre ellas diversos desarrollos sobre las propias referencias musicales extractadas desde la obra cervantina.

Tras la atenta lectura de la versión crítica de Florencio Sevilla y Antonio Rey sobre las *Obras Completas* de Cervantes (después de que ya conocíamos otras varias versiones), procedimos a extraer aquellas citas con referencias musicales.

En esta tesis se efectúan los correspondientes comentarios, glosando todas y cada una de las referencias musicales que extractamos sistemáticamente. Con todo, es muy importante remarcar que el objetivo esencial de la tesis no es el de efectuar un inventario cuantitativo de todas las referencias y alusiones musicales. En todo caso, aunque sí se efectúa ese minucioso y exhaustivo inventario, lo esencial de la tesis consiste fundamentalmente en efectuar un detallado estudio y un sutil análisis acerca de cómo se entreveran y justifican esas referencias musicales; pero, sobre todo, atendemos a su operatividad respecto a los muy diversos contextos humanísticos: morales, filosóficos, psicológicos, didácticos, históricos, costumbristas..., en los distintos ámbitos y niveles del conjunto de las *Obras Completas* cervantinas.

Además de ese pormenorizado extractado y minucioso análisis, se intenta también, —precisamente como derivado resultado de todo ello—, obtener una visión sintética de la personalidad de Cervantes en su simbiótica dimensión ético-estética, precisamente desde la proyección artística de su inmortal obra literaria.

Las esenciales directrices que han guiado la elaboración de nuestra tesis se han establecido y cumplimentado, de manera sucesiva, siguiendo los siguientes parámetros:

- A. Intenso y minucioso estudio de las *Obras Completas* de Cervantes.
- B. Amplio bosquejo, de manera paralela, del panorama de obras antecedentes que atañen a diversas cuestiones musicales de la obra cervantina.
- C. Consideración global de la obra cervantina con especial y detallada incidencia sobre las referencias musicales.

- D. Disección sistemática y subsiguiente análisis técnico-estético de todos aquellos contextos (concretados en sucintas acotaciones) en que se recurre a la música, en cualquiera de los muy diversos aspectos.
- E. Constante introspección sobre la sutileza del contenido conceptual. Depuración del análisis con el resultado de que dentro del continente de la expresión estética de poesía—música se dispone el precioso y esencial contenido ético de los valores morales y las preclaras virtudes.
- F. En el transcurso analítico de sus obras se nos ha sumado, de manera gratificante y adicional, el acercamiento al relativo conocimiento de la personalidad del propio Cervantes¹. Hemos detectado, asimismo, el proceso de crecimiento cultural y moral de su portentosa humanidad en el propio transcurso diacrónico de su creatividad literaria. Por ello mismo hemos llegado a entrever que *El Quijote*, su obra postrera, es, en realidad, un directo trasunto de la personalidad del propio Cervantes toda vez que el singular testamento que lega a la humanidad entera nuestro genial e inmortal literato.
- G. Entre *La Galatea*, —su obra de apasionada juventud—, y *El Quijote*, —obra culminante de su acrisolada madurez—, media una enorme diferencia estética. Para efectuar una adecuada lectura de *La Galatea* es preciso enfocar su genuino sentido atendiendo a la peculiar sensibilidad de un apasionado adolescente o un ilusionado joven. Otro tipo distinto de enfoque psicológico conduce a la incompleta comprensión de tan sugestiva novela. En *La Galatea* se aprecia una marcada desmesura en el acopio del recurso musical; en cambio, en *El Quijote* el recurso de la música se muestra desde una comedida coherencia, discreto sentido de la oportunidad y absoluta adecuación de contexto.

Indicábamos al principio —en la Presentación— que las *Obras Completas* de Cervantes se nos muestran como un inmenso calidoscopio o como un colosal poliedro

¹ Paradójicamente, es muy probable que el análisis de los sutiles entresijos de la partitura musical, aun careciendo del elemento explícito léxico, aporte en muchos casos mayor conocimiento del carácter y temperamento del autor que el que pueda reportar un similar trabajo analítico sobre los contenidos de algunas obras literarias. Ciertamente es que el profundo análisis sobre la extensión de la obra cervantina nos aporta un gran conocimiento sobre sus tendencias ético-estéticas; pero queda aún lejos la posibilidad de obtener una aproximada representación del específico y personal conjunto de carácter-temperamento de Cervantes. En todo caso, nos atreveríamos a aventurar que lo más distintivo en el carácter de Cervantes, atemperado y modelado por el transcurso de su azarosa vida, lo conformaría el conjunto de nobleza—dignidad—paciencia—resignación, frente a los rasgos, por ejemplo, de vehemencia—excitación—gallardía—tenacidad que creemos detectar en Beethoven a través del correspondiente análisis de las obras del compositor alemán. En todo caso, el proceso diacrónico de la creatividad literaria de Cervantes nos ofrece de manera añadida, como en muchos casos de la creatividad artística (particularmente en la musical), una semblanza bastante significativa sobre la correspondiente evolución de su personalidad.

esférico que representaría la densa y pluralista realidad desde la que se aprecia una enorme cantidad de vertientes de muy diverso tipo, como una inmensa cantidad de resplandecientes paralelogramos. También manifestábamos que la prodigiosa genialidad de Cervantes no sólo radica en que enfoca alternativamente gran cantidad de diversos componentes sino que, además, desde su magistral perspectiva, atiende a la visión sintética de gran parte de ellos. Por otra parte, desde su singular genialidad, logra superponer historias colaterales con sorprendente naturalidad (especialmente en *El Quijote*) y sin menoscabo de la compacta unidad. En todo caso, estas superpuestas historias colaterales son de lacónica extensión pero plenas de sentido; por ello se nos muestran, en su sentido, como de modo paralelo y sintónico respecto a la línea esencial.

En sus *Obras Completas* se detectan diversos aspectos del orden filosófico, moral, educativo, psicológico, costumbrista, histórico, etc. Sobre cualquiera de estos ámbitos se puede efectuar un denso trabajo de investigación. Nuestra tesis se ha orientado exclusivamente desde la vertiente poético—musical, aunque sin soslayar aquellas ramificaciones de extensión interdisciplinar que se proyectan desde la obra cervantina. Por ello mismo, durante nuestra investigación en la línea puramente musical hemos detectado que, incluso sobre la especificidad escogida, cada uno de aquellos ámbitos o cauces concretos del orden filosófico, moral, etc., se imbrican de modo mutuo y reversible y de manera extremadamente compleja.

Entre la diversa cantidad de vertientes que se aprecian en la obra cervantina está la musical. Pero incluso en la vertiente musical se derivan y bifurcan, al propio tiempo, muy diversas ramas. En la nuestra se ha intentado explicar esa complejidad de interrelaciones partiendo desde la consideración de la música. Nuestro enfoque se sitúa en un plano intermedio, a modo de intersección entre lo puramente literario y lo específicamente musicológico, pero considerando de manera ineludible los diversos componentes del orden filosófico, moral, etc.

Estos ámbitos o componentes del orden filosófico, moral, etc., no sólo resultan ineludibles para la consideración analítica sino que, al entreverse de manera tan íntima y simbiótica con la expresión poético-musical, vienen a formar parte de ella de manera substancial, con pleno y determinante sentido. Por ello mismo esos componentes (especialmente el de índole ética) no sólo son ineludibles, sino que se erigen en necesarios y constituyen una parte muy importante en nuestro análisis.

PROGRESIVA SUPERPOSICIÓN DE BLOQUES O NIVELES

Las reiteradas lecturas de las *Obras Completas* de Cervantes y, por consiguiente, el mayor y más sutil calado analítico que se establece sobre ellas, propician la neta apreciación y clara distinción de sucesivos niveles. En nuestro caso advertimos como, en esa progresiva superposición de bloques o niveles, cada uno reporta al siguiente y superior, según la manera sinóptica, aproximada que establecimos anteriormente (con aquella representación esquemática, en la **Figura II.13** de la Introducción).

Dentro ya del postrer nivel superior se aprecia como, en la fusión de poesía—música, el texto literario garantiza la coherencia de la expresión artística. Por ello mismo, sentido—significado, ambientación—recursos interpretativos e incluso los aspectos básicos de forma—estructura se nos muestran con suficiente claridad para imaginar con rasgos de aproximada verosimilitud la intencionalidad musical de Cervantes. En todo caso nuestro trabajo trata de establecer un puente, un nexo entre conceptos tan distantes como la imaginación de la inexistente partitura y el mensaje moral, filosófico, etc., que desde ella pretende proyectar Cervantes. Desde una consideración abstractiva se detecta en Cervantes una finalidad superior a través del conducto mediático y artístico de poesía—música. En todo caso, el sentido se nos muestra con plena claridad, al menos desde aquella intermedia relatividad situada entre la objetividad léxica del poema con su particular sentido, el profundo significado que siempre encierra el deleitable misterio de la poesía y aquel grado de elevación emotiva que le confiere la música.

Es muy probable que Cervantes fuera muy consciente del notable desnivel entre su genial y prolífica inventiva argumental y temática (especialmente manifestada en *El Quijote*) y, en el otro extremo, la evidente insuficiencia de primor en aquellos pasajes que eleva al rango de poesía. Por ello mismo, probablemente también para compensar esas marcadas deficiencias de esmero poético, siente la necesidad de recurrir a la ayuda de la música (aunque de manera excesiva, insistimos, en *La Galatea*² y muy notoria también en la comedia de *La casa de los celos y selvas de Ardenia*). Cabe considerar que, según hemos ya indicado, se trata en todo caso de una música ficticia, ficta, subintelecta o, según nuestro moderno concepto, virtual. Por tanto, se trata de una música imaginaria que el lector, al no aparecer las partituras correspondientes, debe conjeturar e imaginar, en hipótesis, de la mejor manera posible.

En el transcurso de la tesis se ha explicado todo un conjunto de concomitancias, analogías y correspondencias entre literatura—música. No obstante, como las

² Ya hemos insistido en que esa recurrencia a la música por parte de Cervantes llega a ser obsesiva en algunos casos, especialmente en *La Galatea*.

referencias musicales que efectúa Cervantes en sus *Obras Completas* se establecen meramente en la dimensión literaria, no es posible efectuar ese correlato directo sobre unas partituras inexistentes. La música, por tanto, es sobreentendida en las *Obras Completas* de Cervantes. Si constaran, obviamente hubiera supuesto esto un mayor y más amplio reto, toda vez que un añadido aliciente; pero, en todo caso, de contenerse esas partituras en sus obras, ya estarían sobradamente analizadas. No obstante, en el caso de haber existido un elenco de partituras dispuestas en las ediciones primigenias, cabe pensar que la música correspondiente se hubiera debido a la autoría creativa, colaboradora, de compositores coetáneos. Por tanto, su correspondiente análisis técnico-estético poco o nada nos hubiera añadido sobre el conocimiento de las características específicas del propio Cervantes obtenidas desde los entresijos de aquellas hipotéticas partituras.

INFLUENCIAS QUE ABOCAN AL COMPONENTE MUSICAL

La constante inclinación de Cervantes para acopiar asiduamente el elemento estético musical cabe detectarlo, probablemente, en los siguientes aspectos:

- Extrema sensibilidad de Cervantes y, por ello mismo, directa inclinación a las referencias musicales.
- Cultura musical de aceptable grado³, al menos en el orden teórico.
- Especial incidencia cultural de la música en aquella época desde la poderosa égida e influencia de la corte de Felipe II. El patente esmero en la protección de la música por parte de este gran rey era muy notable y, por consiguiente, de muy positiva irradiación en toda España y sus amplios dominios continentales⁴. Desde esta concreta relación de Felipe II con la música hemos atendido (en la Introducción) a la fidedigna y directa visión documental del propio panorama musical en la época de Cervantes.
- Salvo la pródiga desmesura del uso musical en *La Galatea* y en *La casa de los celos*, en las demás obras se muestran las referencias musicales aportadas con admirable adecuación y pertinente sentido de la oportunidad.
- Extraordinaria y amplísima variedad del recurso musical, que oscila desde lo esperpéntico, grosero, cómico y burlesco hasta alcanzar, en el otro apartado extremo, cotas de intenso dramatismo, deleitable lirismo y sublime excelsitud.

³ Se ha especulado, quizá con bastante buen criterio y de modo no muy aventurado, sobre el asunto de que probablemente Cervantes tañera también el laúd o la vihuela (al menos en su juventud, antes de quedar manco en Lepanto)

⁴ De hecho, en América existen preciosos elencos de obras musicales de muy diverso estilo y variadas formas, correspondientes a aquellos siglos XVI–XVII, especialmente en México, Perú y Guatemala.

- El dolor, tan presente en *El Quijote*, soportado por el héroe manchego y los diversos personajes con estoico valor pero desde el consuelo de la música.
- Exaltación constante de la mujer y su corolario de virtudes a través de los diversos recursos musicales.

SUPERPOSICIÓN DE VALORES Y VIRTUDES

Desde el mensaje superior, global, que se advierte en la obra cervantina, (especialmente en la obra culminante del *Quijote*), se denota, como idea general y superior, una firme admonición hacia la ética, una tendencia constante por la que se preconiza el seguimiento de los valores morales y las virtudes superiores. La correlación sucesiva de los valores básicos y substanciales: sabiduría—verdad—bondad, antes de cumplimentarse con el ámbito estético de la belleza⁵, da paso en Cervantes a un amplio conjunto de virtudes del tipo humanístico: sinceridad, firmeza, entereza, abnegación, lealtad, estoicismo, largueza, paciencia, tolerancia, talante, longanimidad...

Aunque aparece bien clara y notoria su noble adscripción a la doctrina cristiana, se aprecia en Cervantes, (desde su radical honradez y absoluta sinceridad), un neto predominio de la “moral” típicamente renacentista, absolutamente humanística y con un claro componente de aquel estoicismo clásico. Sin soslayar la idea de la transcendencia espiritual ni aquel conjunto de doctrinas cristianas del orden escatológico, predomina en él aquel tipo de ética humanística de índole liberal, muy al modo aristotélico en su dimensión ética y al modo erasmista en su aplicación práctica.

Podría decirse que su moral, cimentada sobre el nexo común filosófico-cristiano de las virtudes supremas (prudencia—justicia—fortaleza—templanza)⁶ se establece equilibradamente entre la ética aristotélica y la transcendente doctrina cristiana de Pablo de Tarso, de quien oportunamente toma Cervantes acertadísimas citas, plenas de convicción y denodada firmeza.

Es difícil establecer una ordenada gradación cualitativa de todos estos valores éticos, y mucho más arduo aún el intento de atender a una sucinta representación sinóptica de todos ellos. Tras el culto a la transcendencia aparece en Cervantes todo

⁵ Como necesaria consolación que, ante el dolor, precisa quien ha asumido esos valores básicos.

⁶ Precisamente sobre este conjunto de virtudes: prudencia—justicia—fortaleza—templanza (que la moral cristiana asume y define como virtudes cardinales y las yuxtapone con el conjunto de virtudes teologales de: fe, esperanza y caridad) se establece el substancial nexo que posibilita la íntima y natural correlación entre la filosófica clásica helénica y la moral cristiana. Agustín de Tagaste y Tomás de Aquino hallan en ese substancial nexo el feliz punto de convergencia e intersección para conciliar el conjunto de virtudes que reconocen respectivamente Platón en su *República* y Aristóteles en sus obras sobre ética (especialmente en su *Ética a Nicómaco*).

un conjunto de virtudes típicamente humanísticas (muy en la línea de aquella sinceridad de Erasmo y, por otra parte, de aquella austeridad que emanaba desde el ejemplo del propio rey Felipe II). Todas estas virtudes convergen especialmente hacia la defensa de la libertad, el culto al honor-dignidad y la prioridad de las virtudes.

Precisamente sobre el encomio de la mujer canaliza Cervantes esa aspiración superior moral. Por último, todo ello adquiere un añadido lustre estético en su manifestación literaria que, además, recurre a la complejidad emotiva de la música. Consciente como es Cervantes de que literatura y música pertenecen al mismo fenómeno básico de la comunicación, los hace converger en la simbiosis de poesía-música para reforzar la belleza de la expresión literaria. Estos bloques de valores ético-estéticos se entreveran y transforman en un orden ascendente. En constante ascenso ético crece su fúlgido esplendor hasta alzarse a la suprema excelsitud y la inefable majestad divina (tal cual indicábamos en aquellas correlaciones que representamos en aquel cuadro sinóptico, mediante la **Figura I.7.**, en la Presentación). Esta tendencia a la elevación y la transcendencia es constante en la obra de Cervantes y de más sobrecogedor y genial valor precisamente al resaltar, en medio de lances tragicómicos, en los diversos contextos del *Quijote*.

Predominan notablemente los casos en que Cervantes desarrolla el recurso de la música en honor de la mujer. En realidad esto tiene una doble vertiente ya que la música se prodiga como culto de admiración y amor a la mujer pero, al propio tiempo, ese culto a la mujer viene a ser, desde la correlación ética-estética y de modo indirecto, una contribución a la dignificación del propio hombre.

Hemos intentado mostrar que la orientación ética de su creatividad, su dimensión educativa y la exaltación de la mujer son los puntos esenciales de su obra. Aparece la constante idealización de la figura femenina en medio de un inmenso panorama de ambientes y de diversas situaciones. Incluso cabría indicar que la orientación ética de su obra y su constante dimensión educativa se dispone, apunta y converge hacia la exaltación de la figura femenina. Cervantes entiende que cuanto más realzada quede la mujer, tanto más se garantiza y consolida su dignidad y, en consecuencia, el honor del hombre. Desde la propia dignificación de la mujer impele y propulsa Cervantes la propia proyección de sublimidad y excelsitud del hombre. Pero no es fácil detectar todo ello y menos aún, intentar manifestarlo de manera explícita. En realidad, todo gira de manera esencial en torno a la ética, la dimensión educativa y la admiración de la mujer. La mujer canaliza, de manera objetiva, los más nobles afanes del ideario humanístico renacentista que, al propio tiempo, discurren y se significan en Cervantes por el cauce estético de la poesía y la música.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADAM FERRERO, Bernardo: *Las bandas de música en el mundo*, Madrid, Ediciones Sol, S.A., 1986.

ADLER, Alfredo: *Conocimiento del hombre*; traducc. de Umberto Barck; Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1947.

ADORNO, Theodor W.: *Sobre la música*; traducc. de Marta Tafalla González, Barcelona, Ediciones Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*; versión castellana de Fernando Riaza, Madrid, Taurus-Santillana, S.A., 1992.

AGUSTÍN, San: *Confesiones*; traducc. Lorenzo River, Barcelona, Círculo de Lectores, S.A., 1971.

AGUSTÍN, San: *La ciudad de Dios*; José Cayetano Díaz de Beyral, Barcelona, Biblioteca de Filosofía de Ediciones Folio, S.A., 2002.

AGUSTÍN, San: *Sobre la música. Seis libros*; traducc. de Antonio Moreno Hernández, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos, S.A., 2007.

ALBAIGÈS OLIVART, Josep M. e HIPÓLITO SESÉ, M. Dolors: *Un siglo de citas. Selección de las mejores frases y citas del siglo XX*; Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 1999.

ALONSO, Dámaso: *Cancionero y Romancero Español*; Madrid, Salvat Editores S.A. y Alianza Editorial, S.A., 1969.

ALONSO, Silvia: *Música, literatura y semiosis*; Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2001.

ALVAR EZQUERRA, Manuel: *Nuevo diccionario de voces de uso actual*; Madrid, Editorial Arco Libros, S.L., 2003.

ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de Instrumentos Musicales*, Barcelona, Ed. Bibliograf, S.A., 1995.

ANGLÉS, Higinio: *Diccionario de la Música*; Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1954.

ANGLÉS, Higinio: *Historia de la Música*; Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1950.

ANSERMET, Ernest: *Les fondements de la musique*; Paris, Ed. Robert Laffont, S.A., 1989.

- ARISTÓTELES: *Ética*; Alcobendas (Madrid); Editorial LIBSA, 2001.
- ARISTÓTELES: *La Gran Moral. Moral a Eudemo*; traducc. de Patricio de Azcárate; Madrid, Editorial Espasa-Calpe, S.A., 1942.
- ARISTÓTELES: *Moral, a Nicómaco*; traducc. de Patricio Azcárate; Barcelona, Espasa-Calpe, S.A., 2002.
- ARISTÓTELES: *Sobre lo sublime. Poética*; traducc. de José Alsina, Barcelona, BOSCH Casa Editorial, S.A., 1985.
- ASENJO BARBIERI, Francisco: *La zarzuela*; Ed. Música Mundana, 1985.
- BACH, Richard: *Juan Salvador Gaviota*; traducc. de Carol y Frederick Howell, Ediciones B, S.A., 2001.
- BALMES, Jaime: *El criterio*; Barcelona, Editorial Balmes, 1967.
- BARRAUD, Henry: *Las cinco grandes óperas*; traducc. de Agustín Temes; Madrid, Ed. Alfaguara, S.A., 1990.
- BARROSA, Miguel: *El bel canto en la teoría y en la práctica*; Madrid, ED. Valera, 1951.
- BARTÓK, Béla: *Escritos sobre música popular*; traducc. de Roberto V. Raschella; Madrid, Ed. Siglo Veintiuno, 1979.
- BAS, Julio: *Tratado de la forma musical*; Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, S.A., 1977.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (y otros): *Felipe II y el arte de su tiempo*; Madrid, Fundación Argentaria-Visor Dis., 1998.
- BASSO, Alberto: *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*; Torino, Unione Tipografico Torinese, 1999.
- BASSO, Alberto: *Musica in scena*; Torino, Unione Tipografico Torinese, 1995
- BATISTE, Jaume: *La escenografía*; Barcelona, traducc. de Florencia Grau, La Galera, S.A. Editorial, 1991.
- BENITO, A., FERNÁNDEZ, T. Y PASCUAL M.: *Arte y Música en el Museo del Prado*; Madrid, Fundación Argentaria-Visor Dis., 1997.
- BERLIOZ, Héctor: *La música y los músicos*; versión española de José M^a Borrás, Barcelona, Colección Mozart de Ediciones Ave, 1941.
- BERLIOZ, Héctor: *Le chef d'orchestre. Extrait de son Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*; Paris, Ed. Henry Lemoine.
- BIBLIA, LA: Versión de Serafín de Ausejo, Barcelona, Editorial Herder, S.A., 1975.
- BIBLIA VULGATA: Alberto Colunga et Laurentio Turrado; septima editio; Matriti, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXXXV.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: Tomo I de las Obras Completas; Madrid, Aguilar, S.A. de ediciones, 1975.

BLAUKOPF, Kurt: *Sociología de música*; traducc. de Ramón Barce, Madrid, Real Musical, 1988.

BLECUA, Alberto: *Manual de crítica textual*; Madrid, Editorial Castalia, 1983.

BOSSEUR, Jean-Ives: *Musique, passion d'artistes*; Zurich-Géneve, Éditions d'Art Albert Skira, S.A., 1991.

BRUYNE, Edgar de: *Historia de la Estética*; traducc. de Armando Suárez, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC) 1963.

BRETÓN, Tomás: *La ópera nacional*; Madrid, Ed. Música Mundana, 1985.

CABEZAS, Juan Antonio: *Cervantes en Madrid*; Madrid, Editorial El Avapiés, 1990.

CALVO MANZANO, María Rosa: *El arpa en el contexto musical de Hispanoamérica y Filipinas a partir de la Era del Descubrimiento*; Valladolid, Simancas Ediciones, S.A., 1993.

CALVO SERRALLER, Francisco: *La senda extraviada del arte*; Madrid, Mondadori España, S.A., 1992.

CANCIÓN TRADICIONAL DE LA EDAD DE ORO: Edición de Vicente Beltrán; Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 1990.

CANCIONERO DE LA LÍRICA TRADICIONAL I: edición de Gerardo Escodín; Impreso en Sant Vicenç dels horts (Barcelona), 1994.

CANDÉ, Roland: *Historia Universal de la Música*; Madrid, Ed. Aguilar, 1981.

CARUSO, Enrico: *L'art de cantar*; (traducc. De Roger Alier); Barcelona, Ed. Els Llibres de Glauco, 1987.

CASARES RODICIO, Emilio y otros: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*; Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

CASELLA, A y MORTARI, V.: *La técnica de la orquesta moderna*; traducc. de A. Jurafsky; Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1950.

CASTILLO, Fernando: *Grandes intérpretes de la música clásica*; Barcelona, Ed. Planeta-Agostini (vol. 1º : Directores de Orquesta; vol. 3º: Orquestas), 1992.

CATTOI, Blanca: *Apuntes de acústica y escalas exóticas*; Buenos Aires, Ricordi Americana, S.A.E.C. 1981.

CELIBIDACHE, Sergiu: *La Dirección de orquesta*; opúsculo de 5 págs., Testimonio recogido por Myriam Anissimov, publicado por Le Monde de la Musique y después por Amadeus.

CERVANTES, Miguel de: *Novelas Ejemplares*; Madrid, Ediciones Giner, 1973.

CERVANTES, Miguel de: *Obra completa* en tres tomos; Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas; Alcalá de Henares (Madrid), Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

CERVANTES, Miguel de: *Obras completas*; Recopilación de Ángel Valbuena Prat; Madrid, M. Aguilar Editor, S.A. de C.V. de Ediciones, 1991.

CERVANTES, Miguel de: *Obras completas*; Madrid, Aguilar-Santillana Ediciones Generales, S.L., 2003.

CERVANTES, Miguel de: *Teatro Completo*; Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas; Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 1987.

CIFELLI, Ovidio Nicolás: *Técnica Vocal. El máximo rendimiento fonatorio*; Buenos Aires, Editorial Canticum Novum, 1976.

CIRLOT, J.E.: *Igor Strawinsky: su tiempo, su significación, su obra*; Barcelona, ED. Gustavo Gili, S.A., 1949.

CHAILLEY, Jacques: *De la Musique a la Musicologie*; Tours, Éditions Van de Velde, 1980.

CHAMIZO, Luis: *El miajón de los castúos (Rapsodias Extremeñas)*; Madrid, Espasa-Calpe, S.A., Sexta Edición de 1981.

CHAMPIGNEULLE, Bernard: *Histoire de la Musique*, 14e édition; Paris, Presses Universitaires de France, 1941.

CHANGEUX, Jean-Pierre y RICOEUR Paul: *La Naturaleza y la Norma (lo que nos hace pensar)*; traducc. de Carlos Ávila; México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

CHOMSKY, Noam: *El lenguaje y el entendimiento*; traducc. de Juan Ferraté y Salvador Oliva, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1992.

Covarrubias Orozco, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana y Española*; Madrid, Editorial Castalia, 1994.

COMBES, Douglas: *Instrumentos de la orquesta*; traducc. de Antonio Huguet; Barcelona, Ed. Music Distribution, 1988.

CONFUCIO: *Los cuatro libros clásicos*; traducc. de Oriol Fina Sanglas; Barcelona, Ediciones B, S.A., 1999.

COPLESTON, Frederick: *Historia de la filosofía*; traducc. de Juan Manuel García de la Mora; Barcelona, Editorial Ariel, S.A., 1986.

CORTÉS, Carmen: *Felipe II. Protagonistas de la civilización*; Madrid, Editorial Debate, 1983.

CUERVO, Rufino José: *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*; Santa Fe de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994.

DANTE ALIGHIERI: *El convivio*; traducc. de Cipriano Rivas Cherif, Buenos Aires, Colección Austral de Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1948.

DANTE ALIGHIERI: *La Divina Comedia*; Madrid, S.A. de Promoción y Ediciones del Club Internacional del Libro, 1993.

DARWIN, Charles: *Autobiografía y cartas escogidas*; traducc. de Aarón Cohen y María Luisa de la Torre; Madrid, Alianza Editorial, S.A, 1997.

DEL AMO Javier: *Mente y emotividad en la creación poética*; Madrid, Colección Alatar-Editorial TCD, 1982.

DESCARTES, René: *Compendio de música*; traducc. de Primitiva Flores y Carmen Gallardo, Madrid, Editorial Tecnos, S.A., 1992.

DESCARTES, René: *Discurso del método*; traducc. de Eduardo Bello, Barcelona, Ediciones Altaya, S.A., 1996.

DESCARTES, René: *Meditaciones metafísicas y Las pasiones del alma*; traducc. de Juan Gil Fernández y Consuelo Bergés; Barcelona, Ediciones Folio, S.A., 2002.

DESCARTES, René: *Reglas para la dirección del espíritu*; traducc. de Juan Manuel Navarro Cordón, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

DIEGO, Gerardo: *Cervantes y la música*; publicado en Anales Cervantinos, Tomo I, Madrid; Imprenta Viuda de Galo Sáez, 1951.

DIEGO, Gerardo: *Crítica y Poesía*; Madrid, Ed. Júcar, 1984.

DIÓGENES LAERCIO: *Vidas de los filósofos más ilustres*; traducc. de José Ortiz Sanz y José M. Riaño, México, Editorial Porrúa, S.A. de C.V., 2003.

D'INDY, Vincent: *Cours de Composition Musicale*; Paris, Ed. Durand & Cie, 1912.

DOCUMENTOS DEL VATICANO II: Madrid; Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXXVI.

D'UDINE, Jean: *El arte y el gesto*; traducc. de Eduardo L. Chavarri, Valencia, Manuel Villar Editor, MCMXVIII.

DUSMENIL, René: *Historia del Teatro Lírico*; traducc. de Rosendo Llates; Barcelona, Vergara Editorial, 1957.

ECO, Humberto: *Como se hace una tesis*; traducc. De Lucía Baranda; Barcelona, Ed. Gedisa, S.A., 1877.

EDADES DEL HOMBRE, LAS: *La música en la iglesia de Castilla y León*. León; proyectan las diócesis de Castilla y León; patrocinan la Caja de Ahorros de Salamanca y Soria y la Junta de Castilla y León, 1991.

EIMERT, H.: *¿Qué es la música dodecafónica?*; Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1973.

EISENBERG, Daniel: *La interpretación cervantina del Quijote*; traducc. de Isabel Verdaguer, Madrid, Compañía Literaria, 1995.

EL MUNDO (Diario): artículo de Rubén Amón: Sergio Celibidache; Madrid. Publ. El Mundo, viernes 16 de agosto de 1996, pág. 51, 19996.

ENCINA, Juan del: *Cancionero*; Edición de R.O. Jones y Carolyn R. Lee; Madrid, Clásicos Castalia, 1972.

ERASMO DE RÓTTERDAM: *Elogio de la locura*; traducc. de Oliveri Nortes, Villatuerta (Navarra), Ediciones Folio, S.A., 1999.

ESPINÓS, Víctor: *El "Quijote" en la música*; Barcelona, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1947.

ESPINÓS, Víctor: *Las realizaciones musicales del Quijote*; Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1933.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*; Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1996.

FALLA, Manuel de: *Escritos sobre música y músicos*; Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1972.

FEIJOO, Benito Jerónimo: *Discursos y Cartas; Discurso XIV de Música en los Templos*, Zaragoza, Biblioteca Clásica Ebro, 1972.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel: *Felipe II y su tiempo*; Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1998.

FERNÁNDEZ DE MOLINA, Antonio: *Evolución, lenguaje y Conciencia. Diálogos en Neurociencia-III Parte*. Apuntes de las conferencias dictadas en el Colegio Libre de Eméritos de Madrid durante el 1º trimestre del año 2003.

FERNÁNDEZ, Jaime: *Invitación al Quijote*; Barcelona, Lunwerg Editores, 2004.

FERRATER MORA, José: *Diccionario de Filosofía*; Buenos Aires, Edhasa Sudamericana, 1978.

FERRER, Jordi y CAÑUELO Susana: *Historia de la Literatura Universal*; Barcelona, Editorial Optima, S.L., 2002.

FILOSTRATO: *Vidas de los sofistas*; traducc. de José Ortiz Sanz y José M. Riaño, México, Editorial Porrúa, S.A. de C.V., 2003.

FISCHER, Ernst: *La necesidad del arte*; traducc. de Jordi Solé-Tura, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1993.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich: *Hablan los sonidos, suenan las palabras*; (traducc. De Carmen Schad); Madrid, Ed. Turner, D.L., 1990.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiótica del teatro*; traducc. de Elisa Briega Villarrubia, Editorial Arco Libros, S.L., 1953-54, con reedición en 1999.

FOX SÉLLER, Evelyn: *Reflexiones sobre género y ciencia*; traducc. de Ana Sánchez, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1989.

FRADEJAS, José Manuel: *Edición de Textos Medievales Castellanos*; Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 1991.

FRENK, Margit: *Lírica española de tipo popular*; Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1997.

FUBINI, Enrico: *La estética musical del Siglo XVIII a nuestros días*; traducc. de Antonio Pigrau, Barcelona, Barral Editores, S.A., 1979.

FURTWÄNGLER, Wilhelm: *Musique et Verbe*; Paris, Éditions Albin Michel, 1963.

FURTWÄNGLER Wilhelm: *Problemas de la vida musical*; traducc. de Johannes Franze, Buenos Aires, Amigos del Libro, 1950.

FURTWÄNGLER Wilhelm: *Secretos de la Dirección Orquestal*; traducc. de Johannes Franze; Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft Limitada, 1952.

GARCÍA MATOS, Manuel: *Magna antología del folklore musical de España*; Madrid, Hispavox, S.A., 1979.

GARCÍA MATOS, Manuel: *Sobre el flamenco. Estudios y notas*; Jerez; Editorial CINTERCO, S.A., 1984.

GARCÍA SALINERO, Fernando: *Viaje a Turquía*; Madrid, Ediciones Cátedra-Letras Hispánicas, 4ª Edición, S.A., 1995.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *El texto narrativo*; Madrid, Editorial Síntesis, S.A. 1996.

GATTI M., Guido: *Dizionario della musica e di musicisti*; Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1983.

GATTI, M. Guido: *La Musica. Enciclopedia Storica*; Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966.

GAUDÍ, Antoni: *Escritos y Documentos*; Barcelona; Edición de Laura Mercader; Publicado por El Acantilado, 2002.

GEOFFROY-DECHAUME, A.: *Les "secrets" de la musique ancienne. Recherches sur l'interprétation XVI-XVII-XVIII siècles*; Paris, Fasquelle Éditeurs, 1964.

GOLDBECK, F.: *Le parfait chef d'orchestre*, Paris, 1952.

GOLEMAN, Daniel: *Inteligencia emocional*; traducc. de David González y Frenando Raga, Barcelona, Editorial Kairós, 1996.

GOMBRICH, E.H.: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*; Barcelona, Eitorial Gustavo Pili, S.A.

GÓMEZ, Jesús: *El diálogo en el Renacimiento Español*; Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1988.

GROUT, Donald Jay: *Historia de la Música Occidental*; Madrid, Alianza Editorial.

GROUT, Donald Jay: *Historia Universal de la Música*; Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1970.

HAUSER, Arnold: *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*; traducc. de Felipe González Vicen, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1982.

HAWKING, Stephen: *Historia del tiempo. Del Big Bang a los agujeros negros*; traduce. de Manuel Ortuño, Barcelona, RBA Editores, S.A., 1993.

HEGEL, Georg W. Friedrich: *De lo bello y sus formas*; traducc. de Manuel Granell, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1958.

HEGEL, Georg W. Friedrich: *Introducción a la estética*; traducc. de Ricardo Mazo; Barcelona, Ediciones Península, 2001.

HEGEL, Georg W. Friedrich: *Lecciones sobre la estética*; traducc. de Hermenegildo Giner; Madrid, JORGE A. MESTAS, Ediciones Escolares, S.L., 2003.

HEGEL, Georg W. Friedrich: *Sistema de las artes*; traducc. de Manuel Granell, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1947.

HERRERO, Fernando: *La ópera y su estética*; Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Música y Teatro, 1983.

HODEIR, André: *Les formes de la musique*; Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

HOMERO: *Ilíada*; traducc. de E. Crespo. Madrid; Biblioteca Gredos, S.A.; 2006.

HOMERO: *Odisea*; traducc. de J. M, Pavón. Madrid; Biblioteca Gredos, S.A.; 2006.

HONEGGER, Arthur: *Yo soy compositor*; traducc. de Floro M. Ugarte, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952.

HONEGGER, Marc: *Diccionario Bibliográfico de los Grandes Compositores de la Música*; Madrid, Ed. Espasa-Calpe-BBV, 1994.

INGENIEROS, José: *El hombre mediocre*; Buenos Aires, GRADIFCO SRL, 2007.

I.S.O.C. (Artículo de revista) Ángel Barreda: *Sergio Celibidache (...)* 1987, Documento 177126.

JACOBS, Remi: *La Symphonie*; Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

JONES, R. O.: *Poesía lírica y cancionero musical*; Madrid, Ed. Clásicos Castalia, 1972.

JORDÁ, Enrique: *El Director de Orquesta ante la partitura*; Madrid, Ed. Espasa Calpe, S.A., 1969.

KANT, Immanuel: *Antropología. En sentido pragmático*; traducc. De José Gaos, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1991.

KANT, Immanuel: *Crítica de la razón práctica*; traducc. de Emilio Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente; Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1975.

KANT, Immanuel: *Crítica de la razón pura*; traducc. de José del Perojo y José Rovira, Barcelona, Ediciones Folio, S.A., 2002.

KANT, Immanuel: *Crítica del juicio*; traducc. de Manuel García Morente, Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1991.

KANT, Immanuel: *Filosofía de la Historia*; traducc. de Eugenio Ímaz; Madrid, Fondeo de Cultura Económica, S.A., de C.V., 1992.

KANT, Immanuel: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*; traducc. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1981.

KANT, Immanuel: *La paz perpetua*, traducc. José Loya Mateos; Algete (Madrid), Jorge Mestas-Ediciones Escolares. S.L., 2001.

KANT, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*; traducc. de Luis Jiménez Moreno, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1990.

KANT, Immanuel: *Prolegómenos a toda metafísica del mundo*; traducc. de Julián Besteiro y A. Sánchez Rivero; Buenos Aires, Obras Maestras del Pensamiento, de la Editorial Losada, S.A., 2005.

KIERKEGAARD, Sören: *Tratado de la desesperación*; traducc. de Juan Facundo Cardoso; Buenos Aires, GRADIFCO SRL, 2007.

KINDER, Hermann y HILGEMANN Werner: *Atlas histórico mundial*; Madrid, 10ª edición; Ediciones Istmo Para España, 1980.

KOECHLIN, Charles: *Traité de l'Orchestration*; Paris, Editions Max Eschrig, 1967.

LANEYRI-DAGEN, Nadeije: *Leer la pintura*; traducc. de Roser Gorgori, Barcelona, Larouse Editorial, S.L., 2006.

LANG, Paul-Henry: *La experiencia de la ópera (...)*; Madrid, Ed. Alianza, 1983.

LARREA PALACÍN, Arcadio de: *Nawba Isbahân*; Tetuán, Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe, Editora Marroquí, 1956.

LÁZARO CARRETER, Fernando: *El dardo en la palabra*; Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998.

LEAHEY, Thomas: *Historia de la Psicología*; traducc. de Francisco de Asís Blas Arítio e Ignacio Ruiz Alcaín; Madrid, Editorial Debate, 1982.

LEBRECHT, Norman: *El mito del maestro*; Madrid, Acento Editorial, 1997

LEIBOWITZ, René: *Historia de la ópera*; Madrid, Ed. Taurus, 1990.

LEVITIN, Daniel J.: *Tu cerebro y la música*; traducc. de José Manuel Álvarez Flórez, Barcelona, RBA, Libros, S.A., 2008.

LEYRA, Ana María: *La mirada creadora*; Barcelona, Ed. Península, 1993.

LIÑANO, Hugo: *Cerebro de hombre, cerebro de mujer*, Ediciones B, S.A., 2000-Biblioteca de bolsillo, 2.000.

LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: *La notación de la música contemporánea*; Buenos Aires, Ed. Ricordi, 1973.

LOCKE, John: *Ensayo sobre el entendimiento humano*: traducc. De Luis Rodríguez; Esplugues de Llobregat (Barcelona), Ediciones Folio, S.A., 1999.

LOLO, Begoña y otros: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Daganzo (Madrid); Ministerio de Educación y Ciencia. Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso: *Cómo formarse en ética a través de la literatura*; Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1997.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso: *El arte de pensar con rigor y vivir de forma creativa*; Madrid, Asociación para el Progreso de las Ciencias Humanas, 1993.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso: *Estética de la creatividad*; Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1998.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso: *Estrategia del lenguaje y manipulación del hombre*; Madrid, Editorial Narcea, S.A., de Editores, 1988.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso: *Literatura y formación humana*; Madrid, San Pablo, 1997.

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso: *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*. Estella (Navarra), Editorial Verbo Divino, 1991.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo: *Antología de la Zarzuela*; Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1982.

LOUVIER, Alain: *L'Orchestre*; Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

LUCAS SANAHUJA, José: *Arquitectura y Música. Analogías entre la expresión gráfica del proyecto y la composición de la partitura*; Madrid, Tesis doctoral aprobada en la ETSAM de la Universidad Politécnica de Madrid, 2004.

LUCAS SANAHUJA, José: *Ética y estética en la composición musical actual*; Madrid; Tesis doctoral aprobada en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, 2004.

LLOPIS CARBONELL, Carlos: *La zarzuela en sus distintas etapas*; Alcoi (Alicante), Ed. del Autor, 1992.

MACEIRAS FAFIÁN, Manuel: *La hermenéutica contemporánea*; Torrejón de Ardoz (Madrid), Ediciones Pedagógicas, 1995.

MACHLIS, J.: *Introducción a la Música Contemporánea*; (traducc. de José León), Ed. Marymar, S.A., Buenos Aires, 1975.

MALIPIERO, Ricardo: *La ópera hasta Beethoven*; Madrid, Ed. Prensa Española, 1982.

MANDELLI, Alfredo: *Toscanini: Appunti per un bilancio critico*; Milano, Teatro Alla Scala, Propietá Letteraria riservata, 1972.

MANEN, Juan: *Diccionario de Celebridades Musicales*; Barcelona, Editorial Ramón Sopena, S.A., 1973.

MANN, Thomas: *Ensayos sobre música, teatro y literatura*; traducc. de Genoveva Dietrich; Barcelona, Alba Editorial, S.L., 2002.

MANN, Thomas: *Richard Wagner y la música*; traducc. de Ana María de la Fuente; Esplugues de Llobregat (Barcelona), Plaza & Janés Editores, S.A., 1986.

MANN, Thomas: *Viaje por mar con Don Quijote*; traducc. de Genoveva Dieterich; Barcelona, EqueR Editorial, 2005.

MANSION, Madeleine: *El estudio del canto*; (traducc. De Francine Debenedetti), Buenos Aires, Ricordi Americana, S.A., MCMXLVII.

MANZARRAGA, Tomás de: *La música sagrada a la luz de los documentos pontificios*; Madrid, Editorial Cocusa, 1968.

MAQUIAVELO, Nicolás: *El Príncipe*; traduc. de Ángeles Cardona; Barcelona, Ediciones Folio, S.A., 1999.

MARANGONI, Matteo: *Para saber ver (Cómo se mira una obra de arte)*; Madrid, Espasa-Calpe S.A., 2002.

MÄRTIN Doris y BOEK Karin: *Qué es la inteligencia emocional*; traducc. de Ana Tortajada; Buenos Aires, Ed. EDAF del Plata, S.A., 1997.

MARTINEZ NOVILLO, Álvaro: *Música y Poesía en tiempos de Monteverdi*; Madrid, Centro Cultural del Conde Duque-Fundación Don Juan de Borbón, 1997.

MARTINEZ NOVILLO, Álvaro: *El Quijote en la música universal*; Madrid, Centro Cultural del Conde Duque-Fundación Don Juan de Borbón, 1998.

MATUSSEK, Paul: *La creatividad*; traducc. de M. Villanueva, Barcelona, Editorial Herder, S.A., 1977.

MAYANS, Gregorio: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*; Madrid; edita la Real Academia Española, 1992. Edición facsímil de la quinta impresión según la primera, de MDCCL.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *De Cervantes y Lope de Vega*; Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1973.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Los españoles en la literatura*; Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1971.

MERANI, Alberto: *De la praxis a la razón: mano, cerebro y lenguaje (...)*; Barcelona, Ed. Grijalbo, 1980.

MESA, Rufino: *El significat del món és la mirada*; Lleida, ICE, Universitat, Servei de Publicacions, 1995.

MESSIAEN, Olivier: *Técnica de mi Lenguaje Musical*; traducc. de Daniel Bravo, Paris, Alphonse Leduc Editions Musicales, 1993.

METGE, Bernat: *El sueño*; versión castellana de Alfredo Darnell; Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1987.

MILA, Massimo: *Breve historia de la música*; traducc. de Manuel Valls Gorina, Barcelona, Ediciones Península, 2003.

MORE Thomas: *Utopía*; Ediciones Folio, S.A., Espulgues de Llobregat, (Barcelona), 1999.

MOZART, Wolfgang Amadeus: *Cartas*; traducc. de Miguel Sáenz; Barcelona, Muchnik Editores, 1986.

MUÑOZ ALONSO, Gemma y otros: *Historia del pensamiento*; Edita SARPE, S.A. 1988.

NASSIO, Juan David: *La mirada en el Psicoanálisis*; Barcelona, Ed. Gedisa, 1992.

NEGRI, Gino: *L'Opera Italiana (...)*; Milano, Publ. Di A. Mondadori, 1985.

NIETO JIMÉNEZ, Lidio Y ALVAR EZQUERRA, Manuel: *Nuevo tesoro lexicográfico del español*, Madrid, Editorial Arco Libros, S.L., 2007.

NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*; traducc. de Andrés Sánchez, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

OJESTO, Pedro: *Las claves del flamenco*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, SRL, 2008.

OLAZÁBAL, Tirso de: *Acústica musical y organología*; Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1954.

ONNEN, Frank: *Enciclopedia de la Música*; Madrid, Ed. Afrodisio Aguado, S.A. 1967.

ORTEGA Y GASSET, José: *Apuntes sobre el pensamiento*; Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, S.A., 1975.

ORTEGA Y GASSET, José: *El espectador*, Madrid, Salvat Editores, S.A.--Alianza Editorial, S.A., 1969.

ORTEGA Y GASSET, José: *Estudios sobre el amor*, Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1964.

ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Barcelona, Editorial Óptima, 1998.

ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*; Barcelona, Biblioteca de los Grandes Pensadores, RBA Coleccionables, S.A., 2004.

ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*; Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1976.

PAHLEN, Kurt: *Diccionario de la Ópera*; traducc. de Cristóbal Piechocki; Barcelona, Emecé Editores, 1995.

PALISCA, Claude V.: *La música del Barroco*; Buenos Aires, Ed. Víctor Leru, S.A., 1978.

PARÉS. G.: *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration (...)*; Paris, Ed. Henry Lemoine & Cie., 1898.

PEDRELL, Felipe: *La Festa d'Elche (ou le drame Lyrique Liturgique de la Mort et l'Assomption de la Vierge)*, Madrid, 1907.

PEDRELL, Felipe: *Las formas pianísticas*; Valencia, Manuel Villar Editor.

PEDRELL, Felipe: *Organografía Musical Antigua Española*; Barcelona, Juan Gili Librero, 1901.

PENA, Joaquín y ANGLÉS Higinio: *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1954.

PINCHERLE, Marc: *L'Orchestre de Chambre*; Paris, Librairie Larousse-Paris VI, 1948.

PINILLOS, José Luis: *La mente humana*; Madrid, Salvat Editores S.A., 1969.

PISTON, Walter: *Orquestación*; (traducc. de Ramón Barce); Madrid, Ed. Real Musical. 1984.

PLATÓN: *Apología de Sócrates*; traducc. de J. Calonge Ruiz, Madrid, Editorial Planeta-DeAgostini, S.A., 1995.

PLATÓN: *República*; traducc. Patricio Azcárate; Algete (Madrid), JORGE A. MESTAS, Ediciones Escolares, S.L., 2003.

PLAZAOLA, Juan: *Introducción a la estética*; Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), MCMLXXIII.

POZUELO YVANCOS, José M^a: *Poética de la ficción*; Madrid, Editorial Síntesis, S.A., 1993.

PROD'HOMME, Jacques Gabriel: *L'Opera*, (reimpr. de la ed. de Paris, 1925); Génève, Minkoff Reprint, 1989.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *Cancionero musical de Góngora*; Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *La música en las obras de Cervantes*; Barcelona, Ediciones Comtalía, 1948.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *La música en las obras de Cervantes. Romances, canciones y danzas tradicionales a tres y cuatro voces y para canto y piano*; Madrid, Unión Musical Española, 1972.

QUEROL GAVALDÀ, Miguel: *Cancionero Musical de Lope de Vega, Volumen I; Poesías cantadas en las novelas*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

QUEROL GAVALDÀ, Miguel: *Cancionero Musical de Lope de Vega, Volumen II; Poesías sueltas puestas en música*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

QUEROL GAVALDÀ, Miguel: *Cancionero Musical de Lope de Vega, Volumen III; Poesías cantadas en las comedias*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

QUEROL GAVALDÀ, Miguel: *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Comisaría nacional de la Música, 1975.

RAMON Y CAJAL, Santiago: *La psicología de los artistas*; Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1972.

RAMONEDA, Ignacio: *Arte del canto llano*; Valencia, Librería "Paris-Valencia", 1993.

RAMOS, Samuel: *Filosofía de la vida artística*; Buenos Aires, Colección Austral de la Editora Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1950.

RAUGEL, Félix: *Le Chant Choral*; Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

REGIDOR, Ramón: *La voz en la Zarzuela*; Madrid, Ed. Real Musical, 1991.

REGIDOR, Ramón: *Temas de Canto*; Madrid, Ed. Real Musical, 1975.

REQUIBATIZ Urbano: *Poesías de Urbano Requibatiz*, Impresión: Ochoa Impresores, S.A.

REY, Juan José: *Danzas cantadas en el renacimiento español*; Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978.

REVISTA QUIJOTE: Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias; Madrid, distrito Universitario de la Comunidad de Madrid, Nº 164, abril 2005.

RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*; Traducc. de Agustín Neira; Madrid, Ediciones Europa, 1980.

RIVERA DORADO, Miguel (Edición de): *Chilam Balam de Chumayel*; Dastín, S.L., Las Rozas (Madrid), 2002.

ROBERTSON, A.: *Historia General de la Música*; Madrid, Ed. Alpuerto, S.A., 1977.

RODRÍGUEZ, Ramón: *La transformación hermenéutica de la fenomenología*; Madrid, Editorial Tecnos, S.A., 1997.

ROMANCERO: Edición de Giuseppe di Stefano; Madrid, Taurus Ediciones, 1993.

ROMO, Manuela: *Psicología de la creatividad*; Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1997.

ROS-MARBÀ, Antoni: *La música*; Madrid, Acento Editorial. 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Discurso sobre las ciencias y las artes*; Alcobendas (Madrid) Editorial LIBSA, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *El contrato social y Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*; Barcelona, RBA Coleccionables, S.A., 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Escritos sobre Música*; edición de Romà de la Calle, Valencia, Colección estética & crítica, Universitat de València, 2007.

ROYO MARÍN, Antonio: *Teología de la salvación*; Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXV.

RUBIO, Samuel: *La Polifonía Clásica*; El Escorial (Madrid), Biblioteca Ciudad de Dios, 1956.

RUSELL, Bertrand: *El conocimiento Humano*; traducc. de Néstor Mínguez; Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini, S.A., 1977.

RUSELL, Bertrand: *Escritos básicos. 1903-1959*; recopilados por Robert E. Egner y Lester E. Denonn; México, George Allen & Unwin Ltd.—M. Aguilar, Editor, S.A.; 1961.

RUSELL, Bertrand: *Historia de la filosofía*; traducc. de Julio Gómex de la Serna y Antonio Dorta; Madrid, Esoasa Calpe, S.A., 2005.

RUSSELL, Bertrand: *Principios de reconstrucción social*; traducc. de E. Torralba Beci, Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1975.

SACHS, Curt: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*; traducc. de María Luisa Roth; Buenos Aires, Ed. Centurión, 1947.

SACHS, Curt: *La Música en la Antigüedad*; traducc. de Ernesto Martínez, Barcelona, Editorial Labor. S.A., 1927.

SADIE, Stanley: *Historia de la Música*; traducc. de Rosa Herrero Villapalos; Grandes Obras de la Cultura, Ediciones Akal, S.A., RBA Coleccionables, S.A., 2009.

SALDÍVAR Y SILVA, Gabriel: *Música y danza en las obras de Cervantes y algunas de sus presencias en México*; Guanajato, separata de la conferencia del mismo nombre, Revista musical Heterofonía, 1980.

SAMUEL, Claude: *Panorama de la música contemporánea*; traducc. de Belén Marañón, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965.

SANDVED, K. B.: *El Mundo de la Música*; Madrid, Ed. Espasa Calpe, S.A., 1962.

SCHERCHEN, Hermann: *El arte de dirigir la orquesta*; traducc. de Roberto Gerhard; Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1988.

SCHÖNBERG, Arnold: *Tratado de Armonía*; traducc. de Ramón Barce; Madrid, Real Musical Editores, 1979.

SCHOPENHAUER, Arthur: *Aforismos sobre el arte de vivir*; traducc. de Fabio Morales, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur: *El amor, las mujeres y la muerte*; traducc. de Sergio Albano, Buenos Aires, Gradifco, SRL; 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur: *El amor y otras pasiones—La libertad*; Alcobendas (Madrid) Editorial LIBSA, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*; Barcelona, Ediciones Folio, S.A., 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur: *Los dolores del mundo*; traducción de la Editorial Sequitur; Madrid, PC. Biblioteca Pensamiento Crítico, difunde Diario Público, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur: *Parerga y Paralipómena*; traducc. de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar / Letras Clásicas Nº 11 [Enokia S.L.], 2009.

SEARLE, John R.: *El redescubrimiento de la mente*; traducc. de Luis M. Valdés, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996.

SEGUÍ, Salvador: *Teoría Musical*; Madrid, Unión Musical Española editores, 1978.

SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA Y EDAD DE ORO: *Edad de Oro-XXII*; Madrid, Depart. de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper: *Carta sobre el entusiasmo*; traducc. de Agustín Andreu, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1997.

SHAKESPEARE, William: *Obras Completas*; traducción y notas de Luis Astrana Marín; Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L., 2003.

SOLER GARCÍA, José María: *El polifonista villenense Ambrosio Cotes*; Valencia, Piles Editorial de Música; Instituto de Estudios Alicantinos, Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1979.

SOLMI, Angelo: *Enciclopedia della Musica*; Milano, Rizzoli Editori, 1972.

SOPEÑA, Federico: *Poetas y novelistas ante la música*; Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, 1989.

SOTOA, José Luís: *Los amantes de Teruel*; Zaragoza, Editorial Librería General, 1979.

SPUNBERG, Alberto: *Miguel de Cervantes*. Grandes biografías, de Ediciones Rueda J. M. S. A. de Idea Equipo Editorial, S. L., 2000.

STOKOWSKY, Leopold: *Música para todos nosotros*; traducc. de Antonio Iglesias, Madrid, Colección Austral (Nº 591) de Espasa-Calpe, S.A., 1964.

- SUBIRÀ, José: *Historia de la Música*; Madrid, Salvat Editores, S.A., 1940.
- STRAWINSKY, Igor: *Crónicas de mi vida*; Buenos Aires, Editorial SUR, 1935.
- STRAWINSKY, Igor: *Poética Musical*; traducc. de Eduardo Grau, Buenos Aires, Emecé Editores.
- SWAROWSKY, Hans: *Dirección de Orquesta*; traducc. de Miguel Ángel Gómez Martínez, Madrid, Ed. Real Musical, 1988.
- TAFFANEL, M.Paul: *L'Art de Diriger (extrait de l'Encyclopedie de la Musique)*; Paris, Librairie Delagrave, 1930.
- TAINE, H. A.: *Filosofía del arte*; traducc. de A. Cebrián, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1960.
- TALAMÓN, Gastón: *Historia de la Música desde el siglo XVIII a nuestros días*; Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, S.A., 7ª ed., 1972.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de la Estética*; traducc. de Danuta Kurzyca; Madrid, Ed. Akal, S.A., 1987.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*; traducc. de Francisco Rodríguez; Madrid, Editorial Tecnos, S.A., 1992.
- TERESA DE JESÚS: *Obras Completas*; Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXXXII.
- TRANCHEFORT, Francois René: *Guía de la Música Sinfónica*; traducc. de Eduardo Rincón; Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1989.
- TRÍAS, Eugenio: *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*; Galaxia Gutenberg—Círculo de Lectores.
- TUR MAYANS, Pío: *Reflexiones sobre Educación Musical--Historia del Pensamiento Filosófico Musical*; Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1992.
- UNAMUNO, Miguel de: *Antología poética*; Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1968.
- UNAMUNO, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida*; Madrid, Alba Libros, S.L., Grandes obras de la literatura y del pensamiento, 2006.
- UNAMUNO, Miguel de: *En torno a las artes*; Madrid, Colección Austral de Espasa-Calpe, S.A., 1976.
- UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*; Madrid, Alianza Editorial, S.A., 2002.
- VALCÁRCEL, Amelia: *Ética contra estética*; Barcelona, Crítica Grijalbo Mondadori, 1998.
- VALVERDE, Salvador: *El mundo de la zarzuela*; Madrid, Ed. Palabras, 1979.

VAN DOREN, Charles: *Breve historia del saber*, traducc. de Claudia Casanova; Barcelona, Editorial Planeta, S.A., 2006.

VIRGILIO: *Eneida*; traducc. de Javier de Echave-Sustaeta; Santa Perpètua de Mogoda (Barcelona); Editorial Planeta-De Agostini, S.A. 1992.

VOLBACH, Fritz: *La orquesta moderna*: traducc. de Roberto Gerhart; Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1932.

WITTKOWER, Rudolf: *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*; Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979.

ZAMACOIS, Joaquín: *Formas Musicales*; Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1971.

ZOIDO, Antonio: *Agenda Flamenca*; Sevilla; Editoriales Andaluzas Unidas, S.A., 1985.